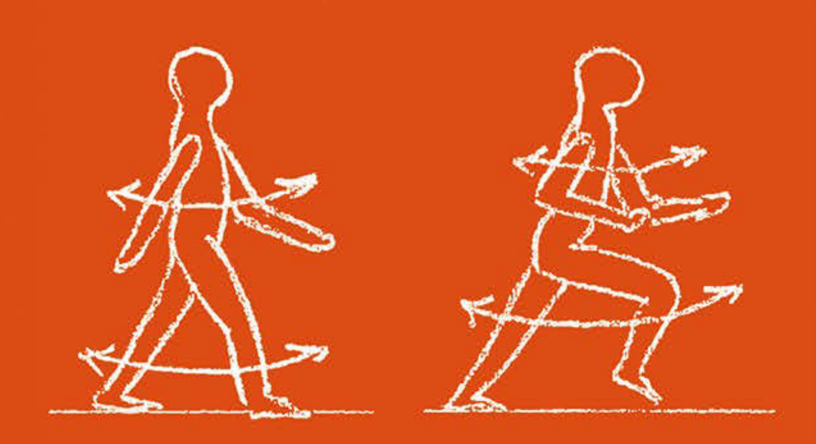
Karolin Schmitt-Weidmann

DER KÖRPER ALS VERMITTLER ZWISCHEN MUSIK UND (ALL)TÄGLICHER LEBENSWELT

Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke der Neuen Musik



[transcript] Musik und Klangkultur

Karolin Schmitt-Weidmann
Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt

Musik und Klangkultur | Band 54



meinen Kindern Frederik und Fabian

Karolin Schmitt-Weidmann, geb. 1982, ist Musikwissenschaftlerin, Musikpädagogin, Flötistin und Konzertpianistin. Sie promovierte an der Universität Kassel und ist Vorstandsmitglied am Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt. Zu ihren Schwerpunkten zählen Körperlichkeit in der Neuen Musik, performative Bildungstheorien, Interpretation und Aufführungspraktiken sowie interaktive Gesprächskonzerte.

Karolin Schmitt-Weidmann

Der Körper als Vermittler zwischen Musik und (all)täglicher Lebenswelt

Distanzauslotungen am Beispiel ausgewählter Werke der Neuen Musik

[transcript]

Das Dissertationsprojekt wurde gefördert von der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Universität Kassel.

Die Verbreitung der Publikation wird gefördert von der Apfelbaum Stiftung.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Dissertation eingereicht am Fachbereich 01 der Universität Kassel.
Termin der Disputation: 22. Januar 2020.
Gutachter: Prof. Dr. Markus Böggemann (Universität Kassel), Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger (Robert Schumann Hochschule Düsseldorf)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.



Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld
Umschlagbild: Ausschnitt aus Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 66 © Schott Music, Mainz.
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
Print-ISBN 978-3-8376-5845-3
PDF-ISBN 978-3-8394-5845-7
https://doi.org/10.14361/9783839458457
Buchreihen-ISSN: 2703-1004
Buchreihen-eISSN: 2703-1012

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
Besuchen Sie uns im Internet: *https://www.transcript-verlag.de*
Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter *www.transcript-verlag.de/vorschau-download*

Inhalt

Vorwort

Als ich im Rahmen meines Querflötenstudiums sowie eines Aufbaustudiums Neue Musik in zahlreichen Kontexten Heinz Holligers »*(t)air(e)*« für Flöte solo aufführte, bemerkte ich einen wesentlichen Unterschied zu Aufführungen des Werkkanons, den ich bis dahin im Rahmen des klassischen Musikstudiums einstudiert hatte: Während den Aufführungen von »*(t)air(e)*« herrschte angespannte Stille, und nach den Konzerten sammelten sich zumeist zahlreiche Menschen aus dem Publikum vor den Türen des jeweiligen Aufführungsortes, die das Bedürfnis hatten, mir mitzuteilen, dass sie die gerade erlebte Aufführung meinerseits entweder als großartig und körperlich wie emotional mitreißend oder aber als abscheulich und als an Körperverletzung grenzenden Affront empfunden hatten, für den ich als Interpretin verantwortlich gemacht wurde. Da ich eine solch stark polarisierende Wirkung bis dahin nicht erlebt hatte, begann ich darüber nachzudenken, woran genau sie sich entzündete. Hatte ich als Interpretin im Vergleich zu einer Interpretation beispielsweise einer Beethoven-Sonate tatsächlich etwas Wesentliches anders gemacht? Auch im Fall von Beethoven wende ich doch gleichermaßen meine ganze körperliche Energie dazu auf, dramatische Spannungskurven nach- und mitzuerleben und beobachte dennoch regelmäßig, dass sich im Publikum scheinbar eine gewisse Entspannung einstellt. Liegt es vielleicht an dem besonderen Einsatz des Körpers als Akteur und der Körperprozesse als künstlerischem Material in Holligers Flötenstück, dass sich extreme Spannung überträgt?

Bereits auf den ersten Blick erscheint das Themenfeld des Körpers disziplinübergreifend als weit verbreitetes, vielbeachtetes und beliebtes Forschungsthema, was Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny und Tobias Klass auf folgende Tatsache zurückführen: »Der Körper hat Konjunktur. Als ausgestellter, gestaltbarer und gestalteter, verfüg- und verführbarer begegnet er uns täglich im Übermaß. Das Präsentieren und Zurichten von Körpern gehört zu den Punkten, an denen gesellschaftliche Praktiken sichtbar und spürbar werden.«[1] Insbesondere die Bezeichnung »extremer körperlicher Grenzerfahrungen« wird bei genauerer Betrachtung für die unterschiedlichsten

1 Emmanuel Alloa, Thomas Bedorf, Christian Grüny und Tobias Klass, »Einleitung«, in: Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs, hg. v. dens. (= UTB-Handbuch 3633) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012), 1-6, hier 1.

Kontexte und Musiken bemüht und dabei laut Arne Sanders so inflationär und häufig verwendet,[2] dass man sich zurecht oftmals die Frage stellt, was jeweils genau mit extremen oder existentiellen Grenzerfahrungen in der Musik gemeint ist und unter welchen Umständen sie entstehen. Es scheint jedoch auf der Hand zu liegen, dass der Körper in diesem Zusammenhang die zentrale Rolle spielt, da er die Kunst mit der alltäglichen Lebenswelt[3] über bestimmte Handlungen und Erfahrungen verbindet, gestaltet und hervorbringt: »Dass das Umgehen mit sich und der Welt sich in hohem Maße körperlichen Fähigkeiten und auch Verkörperungen verdankt, ist die zentrale Einsicht der neuen Philosophie der Verkörperung […]. Der Körper wird in diesem Sinne nicht zum Erkenntnisobjekt oder zum Vehikel des Geistes, sondern zum zentralen Ort der Erfahrung, der Handlung und der Hervorbringung.«[4]

Mit Blick auf die zeitgenössische Kunst weisen die unterschiedlichen Einsatz- bzw. Verarbeitungsmöglichkeiten und Auslotungsstrategien der Potentiale des Körpers oftmals eine Gemeinsamkeit auf, wobei sich ein weiterer zentraler Themenkomplex aufdrängt: Sie scheinen die seit der Antike vorherrschende Gegenüberstellung von Nachahmung und Realität aufzuweichen, die im folgenden Zitat Arbogast Schmitts angedeutet ist:

> Die Handlung und das Machen werden auf der Bühne nur vorgeführt, nicht ausgeführt. Das Gift, das Medea auf der Bühne mischt, ist nicht wirklich giftig, und die Rache, die Medea auf der Bühne sucht, ist nicht die Rache dieser im Augenblick handelnden Person, ihr Handeln verweist lediglich auf das Handeln der poetischen Figur ›Medea‹. Deshalb ist die Dichtung ›Nachahmung‹; ihre auf der Bühne ausgeführte, ›wirkliche‹ Handlung verweist auf das ›Mögliche‹, das in ihr in Erscheinung tritt.[5]

Es wäre jedoch falsch daraus zu folgern, dass die Nachahmung im Vergleich zur Realität immer distanzierter und weniger emotional bzw. unmittelbar erlebt würde. Das Erleben von Kunst bringt seit jeher ein Wechselspiel von Nähe und Ferne bzw. zwischen sympathetisch mitvollziehendem Ausdrucksverstehen und distanziertem Registrieren mit sich.[6] Was für das Theater einleuchtend ist, lässt sich jedoch nicht ohne weiteres

---

2 Vgl. Arne Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel, Laudatio auf Hans-Joachim Hespos am 13. März 2018 in Ganderkesee«, in: Musiktexte 157 (2018), 21-22, hier 21.

3 Die Lebenswelt des Alltags wird als Ort verstanden, an dem sich der ursprüngliche Zugang des Menschen zur Welt sowie sein Wissen von ihr formen. Die Sinnstruktur der sozialen Welt und die Orientierung sozialen Handelns, welche vor jeder Wissenschaft entstehen, werden an diesem Ort geschaffen. Vgl. Hans-Georg Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, in: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, Bd. 3, *Themen und Tendenzen*, hg. v. Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen (Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2004), 399-411, hier 400. Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

4 Jörg Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers, Ein pädagogisch-anthropologischer Zugang«, in: *Musik und Körper, Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, hg. v. Lars Oberhaus und Christoph Stange (Bielefeld: transcript, 2017), 21-40, hier 26.

5 Arbogast Schmitt, *Aristoteles, Poetik* (Berlin: Akademie, 2011), 63-65.

6 Siehe auch Ursula Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik, Bild–Musik–Sprache–Körper* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008), 114f und Albrecht Grözinger, »›Und siehe!‹ Kleine theologische Schule der Wahrnehmung«, in: *Die Kunst der Wahrnehmung, Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis* (Kusterdingen: Michael Hauskeller 2003), 108-129, hier 114f.

auf die Musik übertragen, da diese zumeist keine Nachahmung von möglichen Inhalten aus der wirklichen Lebenswelt vornimmt. Gleichwohl lässt sich ein Interesse der Neuen Musik für Materialien und Prozesse der alltäglichen Lebenswelt insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts beobachten, das häufig, wie im Falle von *»(t)air(e)«*, mit spezifischen Körperhandlungen und -prozessen zusammenzuhängen scheint, welche insbesondere in ihrer Brüchigkeit, Verletzlichkeit und ihrem Scheitern betrachtet und verarbeitet werden und dabei die bereits erwähnte Gegenüberstellung von Begriffspaaren wie Nachahmung und Realität, Nähe und Distanz, sowie insbesondere Kunst und (all)täglicher Lebenswelt infrage stellen und in Bewegung versetzen.

Es liegt auf der Hand, dass insbesondere für die Betrachtung von performativ geprägten Werken eine reine Konzentration auf Notentexte unzureichend wäre. Vielmehr wird man den in dieser Arbeit behandelten Werken am ehesten gerecht, wenn man sich ihnen aus möglichst vielen Perspektiven zugleich nähert, was Stefan Drees mit Blick auf Hans-Joachim Hespos folgendermaßen treffend beschreibt:

> Zentral hierfür ist eine an unterschiedlichen Fragestellungen ausgerichtete analytische Betrachtung von Partituren, die einerseits durch Erkenntnisse aus Quellenstudien angereichert wird, andererseits aber auch – die gleichsam synergetischen Effekte des performative turn einbeziehend – mit Möglichkeiten des Erkenntnisgewinns aus dem Umkreis von Erika Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen arbeitet und Nicholas Cooks Versuche einer Neubestimmung der Auffassung von Werk und Aufführung berücksichtigt. Das Anknüpfen an solche Diskurse erfolgt mit dem Ziel, die Betrachtung der Musik in Richtung einer ganzheitlichen Interpretation zu öffnen, die dem Gedanken verpflichtet ist, dass sich die eigentliche Bedeutung der Werke erst im Zusammenwirken von Schriftbild, musikalischer Umsetzung und Aufführungssituation erschließen lässt. Die Wiedergabe durch den Interpreten erhält hierbei eine Scharnierfunktion, da ihr […] Performativität zukommt, also ein gewisses Maß an sozialkonstruktiver Kraft, die, basierend auf einer für den Rezipienten weitgehend unvorhersehbaren Ereignisabfolge, mit dem Ziel einer Erfahrungserweiterung über den Augenblick der Aufführung hinausweist.[7]

Aufgrund der in den meisten Fällen bestenfalls nur sehr vereinzelten Aufführungen der in dieser Arbeit betrachteten Werke in den letzten Jahren sowie des sehr spärlichen Video- und Audiomaterials dienen im Sinne Drees' die Aufführungsmaterialien als zentraler Referenzpunkt, wobei »bei der Betrachtung der Partituren immer die Imagination der Aufführungssituation sowie deren mögliche Wahrnehmung durch das Publikum als Orientierungspunkt [dient], und zwar unter besonderer Berücksichtigung des

7 Stefan Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos* (Hofheim: Wolke, 2018),16. Vgl. auch ders., »Forderung und Überforderung im Dienst der Wahrnehmung, Das Komponieren von Hans-Joachim Hespos im Licht einer Ästhetik des Performativen«, in: *Musiktheorie* 24 (2009/4), 31-45, siehe auch Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004); Christopher Small, *Musicking* (Hanover und London: Wesleyan University Press 1998); Nicholas Cook, *Beyond the Score, Music as Performance* (New York: Oxford University Press, 2013); ders., *Music as Creative Practice* (New York: Oxford University Press, 2018).

spezifischen Verhältnisses zwischen der vom Komponisten verschriftlichten Klangvorstellung und dem dadurch möglicherweise provozierten performativen Handeln«[8] bzw. des performativen Potentials. Die sich daraus ergebenden Erkenntnisse werden zudem mit Einsichten aus zum Zwecke dieser Arbeit durchgeführten sowie vorhandenen Interviews mit Komponisten[9] und Interpreten sowie allen zugänglichen Video- und Audiomaterialien ergänzt und kritisch befragt. Es erschien demnach angezeigt, die Begrifflichkeit der »Performanz« auf unterschiedliche Phänomene zu beziehen, die jedes Stadium der Werkrealisation, »angefangen bei der Niederschrift durch den Komponisten und endend mit der Rezeptionshaltung des Publikums, im Sinne einer performativen Entsprechung sowie verschränkt mit unterschiedlichen Transformationsleistungen«[10] einschließt. Insofern lässt sich, gemäß einer von Uwe Wirth getroffenen Unterscheidung, der Entstehungsprozess als »das *materiale Verkörpern* von Botschaften im Akt des Schreibens«, die Einstudierung durch die Musiker als »die *Konstitution von Imaginationen* im Akt des Lesens«, die Aufführung als »das *inszenierende Aufführen* von theatralen oder rituellen Handlungen« und der Rezeptionsprozess als performative Anstrengung seitens des Publikums auffassen.[11] Als zentraler Orientierungspunkt soll schließlich immer der Moment der Aufführung fokussiert werden, in dem sich performative Aktionen der Interpreten (in Folge einer Auseinandersetzung mit den Notentexten), die energetische Hervorbringung musikalischen Handelns, darauf bezogene körperliche Aktionsformen und resultierende Klangformungsprozesse, der Aufführungsraum selbst und die Rezeptionshaltung und der Erfahrungsprozess des Publikums zu einer ästhetischen Gesamterfahrung aller Beteiligten zusammenfügen.[12]

In diesem Rahmen möchte ich mich in erster Linie bei dem Betreuer dieser Arbeit, Prof. Dr. Markus Böggemann, für wichtige Empfehlungen, Ideen und Anregungen bedanken. Die Gespräche mit ihm haben meinen Blick auf ästhetische Fragestellungen und die Musik des 20. und 21. Jahrhunderts geprägt und enorm erweitert. Außerdem möchte ich Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger für seine Unterstützung, wertvollen Denkanstö-

---

8 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 17.

9 In der gesamten Arbeit wird aufgrund des Leseflusses stets die kürzere maskuline Schreibweise verwendet. Ungeachtet dessen sollen zu jeder Zeit alle Geschlechter miteingeschlossen sein.

10 Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 17.

11 Vgl. Uwe Wirth, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: Performanz, Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, hg. v. ders. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 9-60, hier 9.

12 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 17. Vgl. auch insbesondere den Begriff des »korporalen Zirkels« bei Wolfgang Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens, Begründungen und Beispiele«, in: Musiklernen, hg. v. Wilfried Gruhn und Peter Röbke (Innsbruck/Esslingen/Bern-Belp: Helbling, 2018), 130-154, hier 139-141 und ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers, Aspekte musikalischen Embodiments von der kommunikativen Materialität der frühen Kindheit bis zur komplexen musikalischen Körperlichkeit«, in: Musik und Körper, Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik, hg. v. Lars Oberhaus und Christoph Stange (Bielefeld: transcript, 2017), 269-294, hier 281. Vgl. auch ders., Der musikalische Körper, Ein Übungs- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer (Mainz: Schott, 2007), 7-12.

ße und Literaturempfehlungen danken, die dazu beigetragen haben, das Themenfeld des Körpers in Neuer Musik zu erfassen.

Darüber hinaus möchte ich den folgenden Personen für die durchgeführten Interviews, Materialien und Kontakte danken: Carola Bauckholt, Annesley Black, Cathy van Eck, Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Robin Hoffmann, Heinz Holliger, † Dieter Schnebel, der Paul Sacher Stiftung Basel sowie Prof. Dr. Christa Brüstle für Informationen und Kontakte, Achim Seyler und Thomas Meixner vom Schlagquartett Köln für Emailinterviews, sowie Theda Weber-Lucks für die Bereitstellung von Videomaterial.

Dank gilt außerdem der Studienstiftung des deutschen Volkes und der Universität Kassel für die großzügige finanzielle sowie ideelle Förderung meines Forschungsprojektes. Des Weiteren danke ich der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften für die freundliche Unterstützung des Drucks sowie der Apfelbaum-Stiftung für die Förderung der Verbreitung der Publikation. Zudem danke ich den folgenden Verlagen für die Erlaubnis von Notenabbildungen: Schott/Ars Viva, Litolff/Peters, Juliane Klein.

Mein persönlicher Dank geht im Besonderen an meinen Ehemann Dirk Weidmann für den kontinuierlichen Austausch, kritische Reflektionen und Korrekturen.

I. Einleitung: Kunst versus (all)tägliche Lebenswelt – Betrachtungen einer Schwelle

Seit den frühen 1950er Jahren und insbesondere seit den prägenden Ideen John Cages beschäftigen sich zahlreiche Komponisten der Neuen Musik mit künstlerischen Schwellenüberschreitungen zwischen der täglichen Lebenswelt und der Kunst.[1] Laut Dieter Schnebel vermag schließlich alles im menschlichen Leben Musik zu werden: »Life is music, music is life, proklamierte John Cage schon vor Jahren.«[2] Diese Aussage Dieter Schnebels stellt den enormen Einfluss John Cages auf den Kunstbegriff heraus, der bis heute nachwirkt und nach wie vor wissenschaftlich diskutiert sowie künstlerisch verarbeitet wird.[3] Auch im Zuge anderer Kunstströmungen wie der *Pop-art*, die Phänomene des täglichen Lebens als künstlerisches Material verwenden, wurde schließlich gefolgert, dass die »kulturhistorisch bedeutendste Folge der Avantgarde die Ästhetisierung des Alltagslebens«[4] ist, aus der Adorno sogar eine »Entkunstung« der Kunst ableitete, die eine Einebnung der Differenz zwischen alltäglicher Lebenswelt und Kunst impliziert.[5] Dabei werden die Grenzziehungen zwischen Kunst und Alltag nicht unbedingt – wie beispielsweise bei Cage – teilweise aufgehoben, sondern vielmehr immer wieder neu befragt, hinterfragt, verschoben, durchweicht, verfestigt, und durch diver-

---

1 Vgl. u.a. Gisela Nauck, »Leben – Wirklichkeit – Alltag, Überlegungen und Rückblicke zu einer brisant gewordenen Problematik«, in: *Positionen* 76 (August 2008), 14-19.

2 Dieter Schnebel, »Klang und Körper« (1988), in: ders., *Anschläge – Ausschläge, Texte zur Neuen Musik* (München, Wien: Hanser, 1993), 37-49, hier 49.

3 Dass jeder triviale Gegenstand Anlass einer genuinen ästhetischen Erfahrung werden kann, beschrieb beispielsweise auch Pierre Bourdieu, *La distinction, Critique social du judement* (Paris: Les Editions de Minuits, 1979), 37.

4 Russell A. Berman, zitiert nach Peter Jehle, »Alltäglich/Alltag«, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck u.a. (Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000), 104-133, hier 123.

5 Siehe Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (13. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 13. Aufl. 1995), 27 und 32.

se Integrationsmethoden von unterschiedlichsten Alltagseinflüssen und -erfahrungen in den Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung gestellt.[6]

In diesem Zusammenhang vollzog sich auch eine Verlagerung von Intentionalität zur Responsivität, wobei sich Aufführungen in Form von nichtintentionalen »Ereignissen« Sinnzuschreibungen zum Teil zu entziehen versuchen, sodass nicht Urteile und Überzeugungen, sondern die Ereignisse selbst und die Erfahrungen, die sie stiften, in den Mittelpunkt gestellt werden.[7] Den Begriff des Ereignisses umschreibt Dieter Mersch wie folgt: *»Das Ereignis, wiewohl ein Gemachtes, ist doch kein Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nichts Planbares; konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares.* Es schafft *sich, vollbringt sich*.«[8] Der dem Ereignis innewohnende Charakter des Performativen im Sinne eines Sich-Zeigens gehört zunächst einmal grundsätzlich jeder künstlerischen Arbeit, jedem Projekt und sogar jedem Werk im traditionellen Sinne an, wobei die Performativität in unterschiedlicher Art und unterschiedlichem Ausmaß explizit wird.[9] Musikalische Handlungen weisen durch eine performative Handlungs- und eine semiotische Bedeutungsdimension eine doppelte Geprägtheit auf:[10]

---

6 Vgl. Hannes Galette Seidl und Roman Pfeifer, »Diesseitig«, in: *Positionen* 76 (August 2008), 24-27, hier 24: »Wie alle Dualismen hat auch der Dualismus von Kunst und Leben, ungeachtet (oder gerade wegen) seiner ungenau ordnenden Kraft und Wirklichkeit verzerrenden Darstellung, eine große Anziehungs- und Zerstörungskraft. Weil Kunst ohne Leben oder Leben ohne Kunst nicht zu haben ist, lässt sich aber keine Grenze ziehen, die das eine vom anderen trennen würde: Jede musikalische Aufführung gehört schon allein durch die Anwesenheit des Instrumentalisten zum Leben, man wird kaum ein Objekt oder einen Klang aus seinem Alltag finden, der nicht Kunst oder Musik sein könnte. [...] Daraus zu schließen, es würde keinen Unterschied machen und alles könne Kunst oder Leben sein, wenn man wolle, ist natürlich weder sinnvoll noch interessant: Es kommt schon auf die Betrachtung an, aber nicht auf eine subjektivspontane, sondern auf eine sich ständig verändernde, diskursiv vereinbarte. Die Halbwahrheit der Unterteilung der Welt in Kunst und Lebenssphären hat allerdings viel Beachtenswertes hervorgebracht, unter anderem das immer wieder in Angriff genommene Projekt, die Sphäre des Lebens durch die der Kunst zu deuten und zu verändern.« Vgl. auch den häufig verwendeten Begriff der »Diesseitigkeit«, den Jörn Peter Hiekel folgendermaßen fasst: »Das stark Gegenwartsbezogene, das im ›Diesseitigkeits‹-Begriff eine plastische, wenn auch nicht unumstrittene Formel fand, gründet wohl nicht zuletzt auf dem großen Unbehagen gegenüber der Randständigkeit der Neuen Musik. Verständlicherweise möchte die Bezeichnung ›diesseitig‹ auch weniger als ein Gegensatz zum ›Jenseitigen‹, sondern eher zum ›Abseitigen‹ verstanden werden. Dieser Randständigkeit könne man, so die Überzeugung, am ehesten entkommen, wenn man nicht mehr tiefgründelnde Bezüge zu Hölderlin, Celan, Goethe oder Leonardo da Vinci oder Elemente verschiedener spiritueller Traditionen zum Zuge kommen lässt, sondern Alltagsbezüge setzt und auch im Konzertsaal Präsentationsformen wählt, die aus ganz anderen Kontexten geläufig sind – weltoffeneren und stärker alltagsbezogenen, aber auch humorvolleren und leichteren.« Jörn Peter Hiekel, »Randständig oder zentral? Welt- und Gegenwartsbezüge in Musik«, in: *Zurück in die Gegenwart, Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. ders. (Mainz: Schott, 2015), 10-31, hier 28.

7 Vgl. Dieter Mersch, *Ereignis und Aura* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 2011), 9 und 20.

8 Ibid., 234.

9 Vgl. ibid., 290. Zur Geschichte und Theorie des Performativen siehe auch Erika Fischer-Lichte, *Performativität, Eine Einführung* (Bielefeld: transcript, 2012).

10 Vgl. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 32.

> Musikalische Handlungen verweisen also aufgrund ihrer artifiziellen symbolischen Inszeniertheit auf etwas, das jenseits ihrer Tatsächlichkeit angesiedelt ist. Dies führt zu einem ganz besonderen ästhetischen Modus der Selbst-Wahrnehmung und der Selbst-Konzeption. Der Musiker beginnt unweigerlich, sich doppelt wahrzunehmen: Als Körper, der die physischen Bewegungen trägt, und als artifizieller Leib, der die musikalischen Bedeutungen hervorbringt.[11]

Was macht jedoch vor diesem Hintergrund gerade die spezifische performative Qualität von musikalischen Ereignissen aus, die sich in besonderer Weise der alltäglichen Lebenswelt zuwenden? Werden diese allein durch den Einbezug alltäglicher Handlungen »realer« bzw. der alltäglichen Lebenswelt verwandter? Wenn ja, was genau unterscheidet schließlich Erfahrungen der alltäglichen Lebenswelt von künstlerisch-ästhetischen Erfahrungen, welche verstärkt mit lebensweltlichen Materialien arbeiten?

Um sich diesem weitreichenden Themenkomplex zu nähern, ist es zunächst notwendig, sich mit einschlägigen Kunstdefinitionen auseinanderzusetzen. Die im Folgenden vorgestellten und zum Großteil sehr vielschichtigen Theorien können an dieser Stelle im Einzelnen nicht tiefgehend besprochen, sondern nur in ihrem jeweiligen Kern umrissen werden – mit dem Ziel, einen Überblick über die Vielzahl an mannigfaltigen Betrachtungsmöglichkeiten anzubieten. Innerhalb der langen Tradition an Versuchen zu Kunstdefinitionen soll der Fokus hier insbesondere auf jenen Theorien liegen, die eng mit Kunstrichtungen seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts zusammenhängen und von diesen inspiriert wurden.

1. Der Begriff der ästhetischen Erfahrung im Fokus von Kunstdefinitionen

Das Nachdenken über die Frage, was Kunst ist bzw. wie sie sich definieren lässt, ist wahrscheinlich so alt wie das menschliche Denken selbst und wird von unzähligen Faktoren geprägt, zu denen verschiedene Kulturkreise als auch subjektive Neigungen und individuelle Sozialisation zählen. Dass das persönliche Kunstverständnis gerne

11 Ibid., 21-40, hier 32. Laut Birgit Erdle ist der Körper grundsätzlich zwischen mehreren Ordnungen aufgespannt: zwischen der von Sprache geprägten historisch konstruierten Ordnung des Symbolischen als *Ordnung der Darstellung* (des Imaginären, Bildhaften und Figurativen) sowie der jenseits der Zeichen situierten *Ordnung des Realen*, welcher ihrerseits von Lust, Schmerz, Trauma, Tod und Zeitlichkeit bestimmt ist, wobei beide Ordnungen ineinander übergehen. Der Körper erscheint somit als Schnittstelle oder als Nicht-Ort einer Auflösung der Grenzen zwischen den Ordnungen. Vgl. Birgit Erdle, »Der phantasmatische und der decouvrierte weibliche Körper, Zwei Paradigmen der Kulturation«, in: *Feministische Studien* 2 (1991), 65-78, hier 65, sowie Julika Funk und Cornelia Brück, »Fremd-Körper: Körper-Konzepte – Ein Vorwort«, in: *Körper-Konzepte*, hg. v. dies. (Tübingen: Gunter Narr, 2000), 7-18, hier 10. Albrecht Wellmer zufolge müssen Bedeutungen nicht zwingend begrifflicher Art sein, sondern können auch innermusikalisch durch ihren Ort in einem musikalischen Kontext bestimmt sein und energetisch-formbildenden Sinn erzeugen. Musik impliziert dabei keine bestimmten Bedeutungen, sondern vielmehr das Potential dafür, dass bestimmte Bedeutungen unter bestimmten Umständen emergieren. Vgl. Albrecht Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache* (München: Hanser, 2009), 30-31 und 175; siehe auch Nicholas Cook, »Musikalische Bedeutung und Theorie«, in: *Musikalischer Sinn, Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. v. Alexander Becker und Matthias Vogel (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007), 80-128, hier 101.

zum Anlass zwischenmenschlicher Diskussionen gewählt wird, kann man beispielsweise sehr anschaulich an den Besucherreaktionen auf *documenta*-Ereignissen ablesen, bei denen unaufhörlich die Frage diskutiert wird, was von den jeweiligen Ausstellungsstücken und Performanceaktionen als Kunst wahrgenommen bzw. angesehen wird und was nicht als solche akzeptiert wird, wobei die Meinungen hier sehr auseinanderdriften können. Jedem Kunstwerk scheint es schließlich darum zu gehen, auf je eigene und »in paradigmatischer Weise zu realisieren, was Kunst ist.«[12] Das Potential eines Kunstwerkes, als ein solches aufgefasst zu werden, wird von den Rezipierenden sondiert und beurteilt, was schließlich Georg W. Bertram zufolge ein wesentliches Element der »Praxisform der Kunst« darstellt.[13]

Kunstdefinitionen kreisen dabei insbesondere um die Begriffe »Kunst«, »Alltag«, »Schwelle« sowie »Erfahrung«, welche auf sehr unterschiedliche Weise verwendet und verstanden werden und deren Bestimmungen die Grundlage der unterschiedlichen Ansätze bilden. Der mitunter am heftigsten diskutierte Begriff in dieser Reihe ist der der ästhetischen Erfahrung, der laut Gadamer »zu den unaufgeklärtesten Begriffen zu gehören [scheint], die wir besitzen«.[14] Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel identifizieren die folgenden drei zentralen Ausrichtungen im Rahmen der Bestimmung der Erfahrung im Allgemeinen, deren Grundlage keinesfalls unterschiedliche Sichtweisen auf ein und dasselbe Phänomen, sondern sehr unterschiedliche Phänomene darstellen, die jedoch Überschneidungen und Mischungen aufweisen:[15]

Der phänomenologische Begriff der Erfahrung

Unter Erfahrung wird hier primär ein Aspekt der sinnlichen Wahrnehmung gefasst, wobei von Episoden phänomenalen Bewusstseins gesprochen wird, welche auch außerhalb der sinnlichen Wahrnehmung im engeren Sinne Illusionen, Halluzinationen sowie im weiteren Sinne Akte der Einbildungskraft und des Vorstellungsvermögens miteinschließen können.[16] Es handelt sich dabei um flexible und prozesshafte Zustände eines

12 Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis, Eine Ästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014), 156.

13 Vgl., ibid.

14 Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: Mohr Siebeck, 6. Aufl. 1990), 352.

15 Vgl. auch die Unterteilung ästhetischer Erfahrungen bei Noëll Carroll in folgende Bereiche: »affect-oriented approach«, »epistemic approach«, »axiological approach« und »content-oriented approach«. Noëll Carroll, »Aesthetic Experience, A Question of Content,« in: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hg. v. Matthew Kieran (Malden, Oxford, Victoria: Blackwell Publishing, 2006), 69-97.

16 Vgl. Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel, »Kunst und Erfahrung, Eine theoretische Landkarte«, in: *Kunst und Erfahrung, Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, hg. v. dies. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013), 7-37, hier 10-11. Im Zusammenhang des phänomenologisch basierten Ästhetikdiskurses wird der Begriff der »Aisthetis« als spezielle Lehre der sinnlichen Seite ästhetischer Erfahrung und Ästhetik als übergeordnete philosophische Lehre vom Schönen oder von der Kunst unterschieden. Hans Robert Jauß unterscheidet beispielsweise zwischen Aisthesis als ein erkennendes Sehen oder eine rezeptive ästhetische Grunderfahrung, der Poiesis als eine hervorbringende, aktiv gestaltende und der Katharsis als eine erregende und das Gemüt befreiende Wahrnehmungsform, wobei diese Wahrnehmungsformen als die drei wesentlichen Elemente ästhetischer

Subjektes, die von diesem in einer bestimmten Weise empfunden werden.[17] Dieser Begriff der Erfahrung weist eine starke Nähe zu denen des Erlebens und Empfindens auf. Dabei sind nicht nur Körperempfindungen, sondern auch Emotionen und Stimmungen, Träume, Imaginationen und Vorstellungen phänomenal bewusst.[18] Nach Jean-Luc Nancy ist die grundlegende Erfahrung, auf welcher alle Erfahrungen basieren, diejenige berührt zu werden, wodurch sie allein durch den Körper gegeben ist.[19] Ein körperliches Miterleben bzw. synästhetisches Mitvollziehen des Wahrnehmenden wäre in gewisser Hinsicht ebenfalls dem Bereich des phänomenologischen Begriffes der Erfahrung zuzurechnen. Diese Art des Mitvollzugs hat Max Herrmann in den 1910-1930er Jahren im Rahmen seiner theaterwissenschaftlichen Arbeiten zum Begriff der Aufführung beschrieben.[20] Seinen Ausführungen legt er die Annahme zugrunde, dass eine leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern eine Aufführung konstituiert. Den Zuschauern wird demnach nicht mehr die Rolle des distanzierten einfühlsamen Beobachters und Empfängers von Botschaften zugesprochen. Die Aufführung entsteht vielmehr als Resultat der Begegnung, Konfrontation und der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern, ereignet sich daher zwischen ihnen und wird von ihnen gemeinsam hervorgebracht.[21] Sie ist somit weder fixierbar noch tradierbar, sondern flüchtig und transitorisch und wird maßgeblich durch die Körper der Schauspieler bestimmt.[22] Max Herrmann verschob den Fokus vom Körper als Zeichenträger bzw. als Übermittler von Bedeutungen, wie er im 18. und 19. Jahrhundert vorherrschend war, auf den »wirklichen Körper« in Form seines phänomenalen Materialstatus.[23] Vor diesem Hintergrund versteht Herrmann die aktive Teilhabe der Zuschauer als Prozess eines heimlichen Nacherlebens sowie »einer schattenhaften Nachbildung der schauspielerischen Leistungen, in einer Aufnahme nicht sowohl durch den Gesichtssinn wie vielmehr durch das Körpergefühl, in einem geheimen Drang, die gleichen Bewegungen auszuführen, den gleichen

---

Erfahrung angesehen werden. Vgl. Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982). Zum Begriff der Aisthesis u.a. auch mit Bezug auf Jauß und einer kritischen Betrachtungsweise siehe auch Christian Rittelmeyer, *Aisthesis, Zur Bedeutung von Körper-Resonanzen für die ästhetische Bildung* (München: kopaed, 2014), 7.

17 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 12.

18 Vgl. ibid., 12-13.

19 Vgl. Jean-Luc Nancy, *Corpus (TransPositionen)* (Berlin: Diaphanes, 2003).

20 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 46-55, siehe auch Rudolf Münz, »›Theater – eine Leistung des Publikums und seiner Diener‹, Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater«, in: *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. (Berlin: B & S Siebenhaar Verlag, 1998), 43-52.

21 Vgl. Max Hermann, »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, Vortrag vom 27. Juni 1920, in: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, hg. v. Helmar Klier (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981), 15-24. Vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 47 und 58.

22 Vgl. Max Hermann, »Das theatralische Raumerlebnis«, in: *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Berlin 1930), hg. v. Hermann Noack, Beiheft zur *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), 152-163, hier 152f.

23 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 50-52.

Stimmenklang in der Kehle hervorzubringen.«[24] Nicht Phantasie und Einbildungskraft, sondern ein leiblicher Prozess bildet hier den Kern der Erfahrung.

Herrmanns Idee eines seelischen Nachempfindens bildet eine Parallele zu den Theorien der Spiegelneuronen, welche in den 1990er Jahren entwickelt wurden.[25] Spiegelneuronen lösen bei einem Beobachter von bestimmten Handlungen unter gewissen Voraussetzungen einen ähnlichen, wenn auch gehemmten Handlungsimpuls aus, der somit nicht vollständig ausgeführt werden kann. Im Rahmen einer sogenannten mimetischen Partizipation werden insbesondere auch über den Gesichtssinn wahrgenommene körperliche Aktivitäten – wie Körperhaltung und Körperspannung – innerlich wie auch durch ähnliche Muskelanspannung körperlich mitvollzogen. Dies stellt schließlich auch ein sich körperlich manifestierendes Korrelat zu dem psychologischen Phänomen der Empathie dar.[26] Ein solch körperliches Miterleben wurde von Fischer-Lichte, die Ideen Max Herrmanns weiterentwickelte, unter ihrem Begriff der *autopoetischen Feedbackschleife*[27] subsummiert. Mit der autopoetischen Feedbackschleife meint Fischer-Lichte vor allem beobachtbare, sicht- und hörbare Handlungen und Verhaltensweisen von Akteuren und Zuschauern, wobei beide Gruppen in eine Feedbackschleife des Agierens und Reagierens geraten. Dabei kann im Rahmen künstlerischer Handlungen auch grundsätzlich und ohne aktive Beiträge der Zuschauer eine Energie mobilisiert und ins Zirkulieren gebracht werden, welche eine solche Feedbackschleife zwischen den Akteuren auf der Bühne und dem Publikum im Rahmen einer Aufführung hervorbringen kann.[28] Folglich gibt es Dieter Mersch zufolge »[i]n performativer Kunst […] nur Beteiligte. Gemeinsam betreten sie die Bühne des Ereignisses.«[29] Der Begriff der Energie wird von Fischer-Lichte in diesem Zusammenhang bewusst nicht genauer definiert.[30] Allerdings kann davon ausgegangen werden, dass hier körperliche Spannungsprozesse gemeint sind, welche ähnlich zu dem Phänomen der Spiegelneuronen zwischen den Körpern der Akteuren und denen der Zuschauer zirkulieren.

In einem solchen körperlichen Sinne kann ästhetische Erfahrung nur während einer Aufführung erfolgen – nachträgliche Bedeutungszuschreibungen, Diskussionen und Bewältigungsprozesse werden somit nicht als Teil ästhetischer Erfahrungsprozesse an-

---

24 Hermann, »Das theatralische Raumerlebnis«, 153.

25 Vgl. beispielsweise Vittorio Gallese und Alvin Goldman, »Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading«, in: *Trends in Cognitive Sciences* 2/12 (Dezember 1998), 493-501, sowie Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia, *Empathie und Spiegelneurone, Die biologische Basis des Mitgefühls* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008). Siehe in diesem Zusammenhang auch den Begriff der Ansteckung bei Erika Fischer-Lichte, »Zuschauen als Ansteckung«, in: *Ansteckung, Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hg. v. Nicola Suthor und Mirjam Schaub (München: Wilhelm Fink, 2004), 35-50.

26 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 146.

27 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 99. Siehe weiterführend mit Blick auf den Tanz auch Yvonne Hardt und Martin Stern (Hgg.), *Körper – Feedback – Bildung, Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraktiken* (München: kopaed, 2019).

28 Vgl. ibid.

29 Mersch, *Ereignis und Aura*, 238.

30 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Fußnote 38.

gesehen.[31] Die Kräfte in ästhetischen Vollzügen in Form sinnlichen Erfassens wirken vielmehr frei und nicht auf einen Zweck gerichtet.[32] Da im sinnlichen Erleben eines phänomenalen Begriffes der Erfahrung streng genommen nichts geglaubt oder erkannt wird, gibt es kaum einen Bezug zur Erkenntnisfähigkeit und damit zu der kognitiven wie auch epistemischen Komponente des nachfolgenden Bereichs, was Nelson Goodman dazu veranlasste hier abwertend von »Gefühlsästhetik« zu sprechen.[33]

Der epistemische Begriff der Erfahrung

Nelson Goodman zufolge geht es in der Wissenschaft als auch in der Kunst in erster Linie um Erkenntnis.[34] Erfahrungen werden demnach als epistemische Akte einer besonderen Art begriffen. Im Unterschied zur Wissenschaft wird Wissen im Rahmen der ästhetischen Erfahrung ohne einen Vorgang des Schlussfolgerns erworben.[35] Dabei kann der paradigmatische Fall der sinnlichen Wahrnehmung sowohl unter den phänomenologischen als auch unter den epistemischen Begriff der Erfahrung fallen, da sinnliche Wahrnehmung sowohl eine Episode phänomenalen Bewusstseins als auch einen Erwerb von Wahrnehmungswissen einschließen kann.[36] Allerdings lässt sich Folgendes beobachten: Je mehr wir uns auf die Frage nach den Erkenntnisfunktionen von Kunst konzentrieren, umso mehr scheint der Blick für Phänomene wie inszenierte Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Emotionalität verloren zu gehen,[37] wobei beide Bereiche im Rahmen eines Wahrnehmungsprozesses untrennbar interagieren.

Im Unterschied zur wissenschaftlichen Erkenntnis beschreibt Ursula Brandstätter die sogenannte »ästhetischen Erkenntnis«,[38] die nicht der Sprache bedarf und sich niemals abschließend in sprachliche Begriffe fassen lässt,

> da es keinen sprachlich fixierbaren Endpunkt der Erkenntnis gibt, in dem alle körperlich-sinnlichen, emotionalen, subjektiven Aspekte der Erkenntnis berücksichtigt und

---

31 Vgl. ibid., 276-280. Ruth Sonderegger zufolge zwingt ernst genommene ästhetische Erfahrung uns den Bereich der ästhetischen Erfahrung sowie der Kunst zu überschreiten. Da ein Kunstwerk selbst nicht urteilt, nötigt es zur Positionierung hinsichtlich der von ihm erschlossenen Bedeutsamkeitshorizonte. Vgl. Ruth Sonderegger, »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung, Versuch einer Repolitisierung«, in: *Zwischen Ding und* Zeichen, hg. v. Gertrud Koch und Christiane Voss (München: Fink, 2006), 107-111, hier 99f.

32 Vgl. Christoph Menke, »Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zur Genese und Dialektik der Ästhetik«, in: *Falsche Gegensätze, Zeitgenössische Positionen zur Ästhetik*, hg. v. Andrea Kern und Ruth Sonderegger (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 19-48.

33 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 13. Siehe auch Nelson Goodman, *Sprachen der Kunst, Entwurf einer Symboltheorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), 226-232.

34 Vgl. ibid. Zum Begriff des ästhetischen Verstehens und einer Kritik der Hermeneutik siehe auch Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 27-38.

35 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 14.

36 Vgl. ibid., 14.

37 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 102.

38 Die Unterschiedung zwischen theoretischer, praktischer und ästhetischer Erkenntnis geht auf Kants Kritik der reinen Vernunft (1781), Kritik der praktischen Vernunft (1788) und Kritik der Urteilskraft (1790) zurück, vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 103.

wiedergegeben werden könnten. Ästhetische Erkenntnis ist stärker als die verbalbegrifflich sich manifestierende Form der abstrahierenden Erkenntnis in der sinnlichen Wahrnehmung verankert. Die Körperlichkeit der ästhetischen Erkenntnis ist ein wesentliches Merkmal, das sie von wissenschaftlicher Erkenntnis unterscheidet.[39]

Aufgrund dieser Körperlichkeit zeichnet sich ästhetische Erkenntnis durch ein enorm hohes Maß an Individualität und Subjektivität aus. Der Kommunizierbarkeit sind dabei Grenzen gesetzt, »da es letztlich um den persönlich-subjektiven, körperlich-einmaligen Vollzug der Erkenntnis im Augenblick geht.«[40] Ästhetische Erkenntnis ist nicht an einer »wahren« Erkenntnis interessiert, sondern kreist um eine Vielzahl von Interpretationen, Sichtweisen und Bedeutungen. »Ästhetisches Erkennen initiiert Prozesse der Wahrnehmung und Erfahrung – im Sinne der Offenheit und Unbestimmbarkeit ästhetischer Erkenntnisse erreicht es jedoch niemals einen endgültigen Schlusspunkt.«[41] Charakteristisch für ästhetische Erkenntnis ist vor allem eine stete Bezogenheit auf die sinnliche Wahrnehmung, welche zu komplexen Erfahrens-, Denk- und Erkenntnisbewegungen anregt:[42] »Denn unser Körper ist uns unbewusst oder bewusst nur ›gegeben‹, er ist präsent nur über das *synästhetische Zusammenwirken der auf ihn und auf die Außenwelt gerichteten Sinne.*«[43] Jörg Zirfas zufolge verleihen die Sinne Bedeutungen, schreiben Werte zu, konstituieren Strukturen und etablieren Ordnungen, welche eine gewisse Unabhängigkeit von kulturellen und kognitiven Codierungen des propositionalen Wissens für sich reklamieren und dennoch immer in Abhängigkeit zum historisch-kulturellen Umfeld stehen.[44]

Eine besondere »sinnliche« Komponente der Erfahrung wird oftmals solchen Werken der Neuen Musik zugeschrieben,[45] welche körperliche Prozesse verarbeiten, wobei der Erwerb von Erkenntnis möglich, aber nicht zwingend erforderlich ist und in jedem Fall eine kreative Eigenleistung der Wahrnehmenden darstellt.[46] In einem solchen »offenen« Wahrnehmungsprozess kann es zu einer besonderen Art einer »negativen« Erfahrung kommen, die für die folgende dritte Richtung paradigmatisch ist.

Der existentielle Begriff der Erfahrung

Dieses Verständnis von ästhetischer Erfahrung basiert auf der reichhaltigen Bestimmung des Begriffes von Erfahrung nach philosophisch doch so verschiedenen Herausgehensweisen, wie denjenigen von Hegel, Gadamer und Dewey, die die Ästhetik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägten. Gadamers Konzeption der Erfahrung in *Wahrheit und Methode* kann als ausdrückliche Gegenposition zu einem epistemischen Erfahrungsbegriff gewertet werden. Im Gegensatz zu Erfahrungen, die

39 Ibid., 37.
40 Ibid.
41 Ibid., 104.
42 Vgl. ibid., 104f.
43 Rittelmeyer, *Aisthesis*, 11.
44 Vgl. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 26.
45 Siehe exemplarisch Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21-22.
46 Vgl. Kapitel III/6 dieser Arbeit.

Erwartungen erfüllen und gewohnte Kategorien bestätigen, ist die Erfahrung nach Gadamer in Anlehnung an Hegel eine »negative«: »Wenn wir an einem Gegenstand eine Erfahrung machen, so heißt das, dass wir die Dinge bisher nicht richtig gesehen haben und nun besser wissen, wie es damit steht.«[47] Diese Negation besteht somit darin, dass etwas, was man zu wissen glaubt, durch die Erfahrung negiert wird, wobei die Erfahrung sich implizit immer auch schon auf weitere Erfahrungen bezieht, denen sie standhalten oder durch die sie widerlegt werden kann.[48] Auf diese Weise hat die Dialektik der Erfahrung laut Gadamer »ihre eigene Vollendung nicht in einem abschließenden Wissen, sondern in jener Offenheit für Erfahrung, die durch die Erfahrung selbst freigespielt wird.«[49] Der kognitive Akt eines Erwerbs von Wissen stellt dabei lediglich einen Bestandteil der existenziellen Erfahrung dar, da diese nur dann erfolgt, wenn ihr Prozess für uns eine lebensweltliche Bedeutsamkeit erhält:[50] »Durch sie verändern sich die Relevanzen des Denkens und Handelns.«[51] Diese Sichtweise weist eine Nähe zu Heidegger und Benjamin auf, denen zufolge der Kunst und ihrer Erfahrung eine zentrale Funktion der historischen und kulturellen »Welterschließung« zukommt,[52] wobei beide entschieden gegen eine Ästhetik vorgehen, die das Kunstwerk auf ein subjektives Erlebnispotential reduziert.[53]

Aus Künstlerperspektive sind in diesem Zusammenhang vor allem auch die Schriften von Helmut Lachenmann aus den Jahren 1966-1995 zu nennen. Diese Sammlung an Aufsätzen mit dem Titel »Musik als existentielle Erfahrung« widmet sich seiner eigenen ästhetischen Position sowie zentralen Entwicklungen der Neuen Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und lässt sich der oben angesprochenen existentiellen Erfahrungstheorie zuordnen.[54] Lachenmann knüpft in seinen Schriften – wie auch Gadamer – an Hegel an, indem er argumentiert: »Musik erfinden heißt deshalb: negativ handeln, Gewohntes durchschauen und aussperren, vorweg Impliziertes aufdecken durch Unterdrücken und so vorweg Unterdrücktes freilegen. Nichts ist konstruktiver als solche Destruktion.«[55]

Auch philosophische Abhandlungen des 21. Jahrhunderts, beispielsweise von Hans Ulrich Gumbrecht und Martin Seel, betonen, dass ästhetische Erfahrung damit in Verbindung gebracht wird, dass man bereitwillig den temporären Verlust der Selbstbeherrschung riskiere und Kunstwerke somit grundsätzlich beabsichtigen, das Publikum zumindest zeitweise aus den Sicherheiten und Selbstverständlichkeiten der leiblichen

---

47 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 359.

48 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 15.

49 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 361.

50 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 15.

51 Ibid., 15.

52 Vgl. ibid. Siehe auch Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963); Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders., *Holzwege* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994), 1-74; sowie Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 22.

53 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 32.

54 Vgl. Helmut Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004).

55 Ibid., 99-103.

wie geistigen Orientierung zu nehmen.[56] Ein Versagen der Kontrolle kann Andreas Bahr zufolge in der vorübergehenden oder längerfristigen Erfahrung liegen, nicht mehr in den »Erlebnisstil des Alltags« zurückkehren zu können.[57] Dieser Effekt kann dabei sogar gewaltsam auf uns einwirken, »insofern er uns körperlich ergreift und so den Körper blockiert.«[58] Eine Ästhetik der Kunst, die auf der Störung gewohnter Wahrnehmungskategorien basiert, interpretiert Martin Seel schließlich als eine Ästhetik der Gewalt – »eine Auslegung der Macht, mit der ihre Werke eine Wirklichkeit hervorbringen, an der sich die Lebenswirklichkeit ihrer Adressaten bricht.«[59]

Die existentielle Erfahrung erscheint schließlich gerade aufgrund ihrer Vielschichtigkeit dem Wesen der Neuen Musik zu entsprechen und – wie Lachenmann argumentiert – sich scheinbar deckungsgleich zu dem Ziel vieler Kompositionen des 20. und 21. Jahrhunderts zu verhalten, i.e. gewohnte Kategorien in Frage zu stellen und Horizonte zu erweitern.[60] Dabei grenzt sie sich nicht von kognitiven und phänomenalen Erfahrungszugängen ab, sondern schließt diese mit ein, wenngleich sie sich weder in kognitiven Akten zum Zweck eines Wissenserwerbs noch in sinnlich-affektiven Dispositionen erschöpft. Sie zeichnet sich gerade dadurch aus, dass sie verschiedenste Aspekte beinhaltet, die in einen Interaktionsprozess geraten.[61] Der Eingriff in Erfahrungen sowie die Erweiterung von Erfahrungshorizonten stellt Albrecht Wellmer zufolge schließlich einen besonderen existentiell bedeutsamen Weltbezug von Kunst her:

> Der Verweischarakter ist nicht der von Aussagen: Kunstwerke ›sagen‹ nicht etwas, sie ›zeigen‹, ›führen vor‹, ›stellen dar‹, ›exponieren‹ oder ›inszenieren‹ etwas, und in diesem Zeigen, Vorführen, Darstellen, Exponieren und Inszenieren ›beziehen‹ sie sich auf die Welt bzw. unsere Erfahrung von ihr und unsere Verwicklung in sie. Nur so können sie in unsere Erfahrung *eingreifen*. In der Kunst, so könnte man sagen, kommen immer auch ›Bedeutungen‹ ins Spiel, was hier nur ein anderes Wort ist für das, was ich eben den Verweischarakter der Kunst genannt habe. Meine These ist nun, dass die gelungenen Kunstwerke ›Bedeutungen‹ so ins Spiel bringen, dass sie zugleich existentiell *bedeutsame* Gehalte ins Spiel bringen. Hierin ist der Weltbezug der Kunst dem der Philosophie vergleichbar: In beiden geht es um die Bedeutsamkeitshorizonte, die in der

56 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 136; Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 302f.

57 Vgl. Andreas Bahr, »Imagination und Körpererleben«, in: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), 680-702, hier 692.

58 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 138. Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

59 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 303. In Abgrenzung zu dem »Schock« als innovative Überraschung spricht Karl-Heinz Bohrer von einem erkenntnistheoretischen Witz, der ähnliche Konsequenzen hervorruft, wie die bei Seel gerade erwähnten und oftmals von Zynismus motiviert ist: »Er kommt dadurch zustande, dass ein Beobachter, ein Leser in eine Wahrnehmungssituation gebracht wird, in der die Einmaligkeit des Gesehenen, des Gelesenen vorherrschende Wahrnehmungsmaßstäbe und Wertvorstellungen ins Schwanken bringt.«Karl Heinz Bohrer, *Plötzlichkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981), 76.

60 Vgl. Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, siehe hierzu insbesondere die Aufsätze »Affekt und Aspekt«, 63-72, und »Zum Problem des musikalisch Schönen heute«, 104-110.

61 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 16.

einen oder anderen Weise unser Leben bestimmen, das heißt um unseren Welt- und Selbstbezug.[62]

2. Ästhetische Erfahrung versus alltägliche Erfahrung?

Vor dem Hintergrund des bisher Gesagten stellt sich schließlich die Frage, wie sich ästhetische Erfahrungen von anderen Arten der Erfahrung abgrenzen lassen. Auf der Basis der gerade beschriebenen Begriffsbestimmungen ästhetischer Erfahrung werden im Folgenden zentrale Vorschläge zur Abgrenzung vorgestellt, welche sich auch in diesem Fall keinesfalls ausschließen, sondern miteinander zusammenhängen:

a.

Ästhetische Erfahrungen implizieren dem ersten Vorschlag zufolge eine ästhetische Qualität der Erfahrung, welche beispielswiese ein spezifisches Gefühl oder eine Emotion (wie etwa eine bestimmte Form der Liebe bei Edmund Burke),[63] eine spezifische Modifikation unseres Fühlens oder Empfindens, ein interesseloses Wohlgefallen (Immanuel Kant)[64] oder eine bestimmte Intensität des Erlebens (Monroe C. Beardsley, Hans Ulrich Gumbrecht, Hans-Joachim Hespos)[65] bzw. das Hervorrufen von besonde-

---

62 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 156. In dieser Schrift hat Albrecht Wellmer den Versuch unternommen, grundsätzlich die Strukturalität von Musik als immer mit ihrem Anderen – mit der Erfahrung einer Wirklichkeit – verwoben anzusehen und daraus ihre Welthaltigkeit (unter dem Aspekt der Sprachähnlichkeit) abzuleiten. Vgl auch Dieter Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, in: *Zurück in die Gegenwart, Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2015), 32-49, hier 36: »Keine kompositorische Grammatik oder Abstraktion erfüllt sich selbst – vielmehr interessiert sie nur, weil wir an ihr und durch sie etwas wahrnehmen, was über sie hinausweist und unsere Welt betrifft: die Unerhörtheit eines Klangs beispielsweise, seine anrührende Stimmung, eine Rhythmik, die uns dem Platz entreißt, an dem wir fest zu stehen meinen, oder ein aufwühlender Affekt und eine Versenkung, die uns der Unendlichkeit, der Transzendenz näher bringt. Dann scheint gleichzeitig auf, was man die musikalische Idee genannt hat, die nicht nur ein Thema und dessen Exposition bezeichnet, sondern die zugleich mit anderen Ideen und Referenzen angereichert ist, durchaus mit philosophischen Gehalten, die dem Gehörten allererst seine Bedeutung verleihen.«

63 Siehe Edmund Burke, Philosophische Untersuchungen über unsere Ideen vom Erhabenen und Schönen (Hamburg: Meiner, 1989), 127, vgl. auch Deines, Liptow, Seel, Kunst und Erfahrung, 17.

64 Siehe Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), § 2, vgl. auch Deines, Liptow, Seel, Kunst und Erfahrung, 17.

65 Gumbrecht argumentiert, »dass das, was wir ›ästhetische Erfahrung‹ nennen, uns immer mit bestimmten Gefühlen der Intensität versorgt, die wir in den von uns bewohnten historisch und kulturell spezifischen Alltagswelten nicht finden können.«Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik, 120. Siehe auch Hans Ulrich Gumbrecht, »Epiphanien«, in: Dimensionen ästhetischer Erfahrung, hg. v. Joachim Küpper und Christoph Menke (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 203-222; siehe weiterhin Monroe C. Beardsley, Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism (New York: Hackett, 1958), 527-528; Deines, Liptow, Seel, Kunst und Erfahrung 17.; Hans-Joachim Hespos, »pfade des risikos« (1985), in: ders., .redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 71.

ren Schwellenerfahrungen (Erika Fischer-Lichte)[66] bedeuten kann. Diese unterschiedlichen Auffassungen von ästhetischer Qualität lassen sich vorwiegend aus ihrem jeweiligen zeitlich-kulturellem Umfeld verstehen und auf dieses anwenden. Aus diesem Grund scheinen nicht alle Auffassungen von ästhetischer Qualität auf die aktuelle Kunst anwendbar zu sein: Insbesondere hinsichtlich eines »uninteressierten und freien Wohlgefallens«, das transformative Erfahrungen um 1800 anzuregen vermochte, bei denen im Gegensatz zum Alltag »kein Interesse, weder das der Sinne, noch der Vernunft, […] den Beifall ab[zwingt]«,[67] betont Erika Fischer-Lichte, dass »in Zeiten einer ständig weiter um sich greifenden Ästhetisierung der Lebenswelt, unter den Bedingungen einer Spaß- und Eventkultur […], ›uninteressiertes und freies Wohlgefallen‹ ganz sicher nicht die geeignete Empfindung dar[stellt], um das Subjekt in einen Schwellenzustand zu versetzen«.[68] Vielmehr scheinen heutzutage »Irritation, Kollision von Rahmen, Destabilisierung von Selbst-, Fremd- und Weltwahrnehmung, kurz: die Auslösung von Krisen […] viel eher imstande [zu sein], dies zu vollbringen. Denn sie vermitteln zutiefst verstörende Erfahrungen, die daher auch zu einer Transformation desjenigen führen können, der sie durchläuft.«[69]

Im Rahmen einer Bestimmung von Kunst als menschlicher Praxis sieht Georg W. Bertram gerade ein solches Transformationspotential von Kunst als eine besondere ästhetische Qualität an, wobei die Auseinandersetzung mit Kunst einen Beitrag zur Prägung menschlicher Praktiken leistet: Ästhetische Erfahrungen bilden ihm zufolge den Grund dafür, dass die Auseinandersetzung mit Kunstwerken für Rezipierende wertvoll ist.[70] Durch Aktivitäten, die sich im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung mit Kunstwerken ereigen, lassen sich Rezipierende in ihren Praktiken verändern – sie »gehen also die Möglichkeit ein, als die Subjekte verändert zu werden, die sie sind.«[71] Als wertvoll können dabei Praktiken angesehen werden, die zur Bestimmung menschlicher Praktiken beitragen, indem sie ein Aushandlungsgeschehen eben dieser anstoßen.[72] Die Auseinandersetzung mit Kunstwerken hat einen normativ-praktischen Charakter, da sie beurteilende Aktivitäten in der Kunstkritik und privaten Diskussionen hervorbringt:[73] »Wer ein Kunstwerk kritisiert, es also als gelungen oder misslungen beurteilt, nimmt dazu Stellung, ob und inwiefern das Werk Impulse für menschliche Aktivitäten gibt. Diese Impulse können sehr unterschiedlicher Natur sein und sie können sich

66 Siehe Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 341, siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

67 Kant, Kritik der Urteilskraft, 287.

68 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 341.

69 Ibid. Vgl. zu einem Begriff von Kunst bzw. der Spezifik ästhetischer Erfahrungen, die eine von Irritation geprägte Kommunikation initiieren: Christoph Menke, Die Souveränität von Kunst, Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991).

70 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 171.

71 Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 175. Zu früheren Versuchen, ästhetische Erfahrung als eine Erfahrung des »Selbstverlusts« zu erläutern, siehe Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986) sowie Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band 1, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari (Berlin: de Gruyter, 1988).

72 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 188f.

73 Vgl. ibid., 191f.

auf sehr unterschiedliche Praxiszusammenhänge und Praktiken beziehen.«[74] Das Aushandlungsgeschehen der Kunst geht dabei von einem dynamischen Zusammenhang zwischen Kunst und verschiedensten Interpretationsaktivitäten aus, im Rahmen derer die Bestimmungen menschlicher Praktiken herausgefordert werden.[75] Der Beitrag, den die Kunst zur Prägung menschlicher Praktiken leistet, wird im Rahmen von Diskussionen um Urteile von Menschen erweitert:[76] »Menschen entwickeln in der Kunst Gegenstände und Geschehnisse für Praktiken, mittels derer sie sich selbst Anstöße für Veränderungen zu geben vermögen.«[77] In der Kunst arbeiten wir uns somit an Gegenständen nicht um ihrer willen, sondern um unserer selbst willen ab.[78] Zur Praxis der Kunst gehört demnach untrennbar die Reflexion darüber, was Kunst ist.[79]

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie Gegenstand, Inhalt und Form einer Erfahrung beschaffen sein müssen, damit diese eine ästhetische Qualität erlang, was die folgenden beiden Punkte kurz umreißen.[80]

b.

Im Rahmen einer Abgrenzung ästhetischer Erfahrungen von anderen Arten von Erfahrungen weisen einem zweiten Ansatz zufolge ästhetische Erfahrungen eine besondere Art von Inhalt auf, wobei dieser im phänomenologischen Sinn einen phänomenalen Charakter aufweist, wie beispielsweise ein besonderes sinnliches Erscheinen – oder im epistemischen Sinn in einem bestimmten kognitiven Inhalt oder, wie Noël Carroll vorschlägt, in ästhetischen Eigenschaften bestehen kann.[81] Ästhetische Eigenschaften können Carroll zufolge folgende Aspekte beinhalten:

> Some examples include: detecting the sadness in the music, the apparent massiveness of the building, the balance in the sculpture, and the lightness of the dancer's step. […] Some are sensuous properties like massiveness and lightness; others – like balance – could be called Gestalt properties. Sadness, on the other hand, is an expressive or anthropomorphic property. […] There are, of course, even more types of aesthetic and expressive properties than enumerated so far. What they have in common is that they are response-dependent insofar as their existence depends on creatures like us with our sensibilities and imaginative powers. […] The aesthetic properties of artworks, then, are dispositions to promote impressions or effects, notably of expressivity, mood, figuration (metaphoricity), synesthesia or cross-modal correspondence, perceptual salience, Gestalt organization, and/or qualitative intensity, which emerge from the base prop-

74 Ibid., 196.

75 Vgl. ibid., 202.

76 Vgl. ibid., 214f. Vgl. auch John Dewey, *Kunst als Erfahrung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), 377.

77 Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 215.

78 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 219.

79 Vgl. ibid., 219.

80 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung* 17-18.

81 Vgl. Carroll, »Äesthetic Experience, A Question of Content«, 89f.

> erties of the works at hand in relation to suitably informed percipients with standard-issue human sensibilities and imaginative powers.[82]

Ästhetische Eigenschaften als Inhalt interagieren mit der Form eines ästhetischen Objektes in vielerlei Hinsicht, wobei die Form einerseits ästhetische Eigenschaften hervortreten lassen kann, während andererseits die Abfolge, Entwicklung und Nebeneinanderstellung ästhetischer Eigenschaften formkonstituierend sein können:

> Thus the content-oriented theorists of aesthetic experience conjectures that if attention is directed with understanding to the form of the artwork, and/or to its expressive or aesthetic properties, and/or to the interaction between these features, and/or to the way in which the aforesaid factors modulate our response to the artwork, then the experience is aesthetic.[83]

c.

Der dritte Ansatz ästhetische Erfahrungen von anderen Arten der Erfahrung zu unterscheiden besteht darin, dass eine ästhetische *Form* erkennbar ist, die eine gewisse Komplexität offenbart.[84] Einer solche Komplexität trägt vor allem der Begriff der existentiellen Erfahrung Rechnung, da diese eine komplexe Konstellation von Erlebnissen, kognitiven Einstellungen und Akten, Hintergrundwissen, Wahrnehmungen, Gefühlen und Handlungen miteinschließt. Existentielle Erfahrungen sind somit »komplex konstituiert«.[85] Aus diesem Grund, liegt es nahe, das Ästhetische von Erfahrungen durch eine spezielle Gestalt oder Ordnung bzw. ein Zusammenspiel ihrer Bestandteile als spezifische Form der Erfahrung zu verstehen.[86] Die Interaktion der spezifischen Form der Erfahrung mit der ästhetischen Form eines Kunstwerkes in einer bestimmten Aufführungssituation und -konstellation konstituiert dabei schließlich musikalische Form: »Musikalische Form entsteht in der Interaktion des ästhetisch erfahrenden Subjekts mit dem ästhetischen Objekt im Prozess der ästhetischen Erfahrung und ist daher weder als bloße Objekteigenschaft des musikalischen Phänomens noch als reine Erfahrungskategorie zu verstehen.«[87]

Der Begriff der ästhetischen Erfahrung wird von einer Vielzahl an verwandten Begriffen umkreist, wobei sich vor allem die Beziehung zu den Begriffen der ästhetischen Wahrnehmung und des ästhetischen Urteils als sehr komplex darstellt, da diese jeweils entweder als Teil ästhetischer Erfahrungen oder als Vorstufe, Konsequenz oder als mehr oder weniger eigenständig angesehen werden.[88] Insgesamt scheint sich die gesamte

82 Ibid., 90f.

83 Ibid.

84 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 18.

85 Ibid.

86 Vgl. ibid.

87 Cosima Linke, *Konstellationen, Form in neuer Musik und ästhetischer Erfahrung im Ausgang von Adorno, Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns ›Schreiben, Musik für Orchester‹* (Mainz: Schott, 2018), 9.

88 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 20. Martin Seel zufolge ist ästhetische Erfahrung kein Oberbegriff für ästhetische Reaktionen jedweder Art, sondern eine gesteigerte Form ästheti-

Diskussion um Definitionsversuche ästhetischer Erfahrungen seit Jahrhunderten um das Problem zu drehen, eine Bestimmung anzubieten, die der Charakteristik eines jeden einzelnen Falles Rechnung trägt und gleichzeitig für alle paradigmatischen Fälle gilt, ohne so abstrakt und allgemein zu erscheinen,[89] wie es beispielsweise bei den gerade erwähnten drei Ansätzen der Fall ist, was insbesondere auch darauf zurückzuführen ist, dass Begriffe wie »Inhalt« und »Form« wiederum sehr unterschiedlich besetzt sind und gefüllt werden können. Im Rahmen einer pluralistischen Bestimmung geht es somit nicht darum, »additiv immer weitere spezifische und konkrete Bestimmungen unterschiedlicher Erfahrungen aneinanderzureihen, sondern es besteht gleichsam in einer Flexibilisierung des theoretischen Instrumentariums.«[90]

3. Ästhetische Erfahrung in außerkünstlerischen Bereichen

Als eine Antwort auf diese Problematik ist im Rahmen von kunstdefinitorischen Versuchen laut Deines, Liptow und Seel als ein wesentlicher Ansatz die Überzeugung zu nennen, dass Kunstobjekte über ihr Potenzial bestimmt werden, eine ästhetische Erfahrung hervorzurufen.[91] Dabei würde im Extremfall sogar das Eintreten einer ästhetischen Erfahrung eine *notwendige* als auch *hinreichende Bedingung* für den Kunststatus eines Objektes darstellen: »Alle und ausschließlich Objekte der Kunst, hieße das, geben Anlass zu einer ästhetischen Erfahrung.«[92] Einwände zu dieser Theorie beziehen sich genau auf die Frage, ob ästhetische Erfahrung eine notwendige oder hinreichende Bedingung für Kunst sein muss. Philosophen wie Hegel, Baumgarten und Kant haben dabei herausgestellt, dass sinnliche Wahrnehmung in Verbindung mit ästhetischer Erfahrung einem weit größeren Bereich zuzuordnen ist als dem der Kunst, wie zum Beispiel der Natur, des Designs oder des Kunsthandwerks.[93] In neuerer Zeit wurden sodann auch Vorschläge zur Diskussion gestellt, die beispielsweise Sportereignisse, pornographische Darstellungen und erotische Interaktionen als Anlässe ansehen, ästhetische Erfahrungen zu erzeugen.[94] Martin Seel betont in diesem Zusammenhang, dass die Philosophie

---

scher Wahrnehmung. Ästhetische Wahrnehmung besteht dabei in einer Aufmerksamkeit für das Erscheinen von Erscheinendem. Siehe Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 57.

89 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 21.

90 Ibid.

91 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 23. Dabei spricht man von einer Variante der sogenannten funktionalistischen Definition von Kunst. Vgl. auch Stephen Davies, *Definitions of Art* (Ithaca und London: Cornell, 1991), 23-77 und Daniel M. Feige et.al. (Hgg.), *Funktionen der Kunst* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009).

92 Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 23.

93 Vgl. ibid., 24. Siehe auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986), 13; Martin Seel, *Die Macht des Erscheinens, Texte zur Ästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007), 56-66, sowie Joachim Küpper und Christoph Menke, »Einleitung«, in: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. dies. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 7-15, hier 9-10. Vgl. auch Bertram, *Kunst als menschliche Praxis.*

94 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, in: *New Literary History* 30/2 (Frühling 1999), 351-372 sowie Richard Shusterman, »Auf der Suche nach der ästhetischen Erfahrung, Von der Analyse zum Eros«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54 (2006), 2-20.

der Kunst nur als ein Teilbereich einer allgemeinen Ästhetik aufzufassen sei. Seel zufolge sind

> es wie immer die Künste, an denen Ästhetik ihre entscheidenden Bewährungsproben zu bestehen hat. Aber sie kann sie nur bestehen, wenn sie sich nicht von den außerkünstlerischen Phänomenen des Ästhetischen abwendet – von der Natur, der Dekoration und dem Design, der Mode und dem Sport sowie all den anderen Anlässen einer vollzugsorientierten sinnlichen Wachheit. Die Besonderheit der Kunst muss gerade in ihrer *ästhetischen* Besonderheit zur Sprache kommen: darin, wie sich ihre Objekte nicht nur von beliebigen Dingen, sondern von beliebigen *ästhetischen* Objekten und Ereignissen unterscheiden. Die Philosophie der Kunst ist ein Teilbereich der allgemeinen Ästhetik; nur in diesem Rahmen kann sie angemessen ausgeführt werden. Die Stellung der Kunst in der menschlichen Welt ist eine Stellung inmitten einer Pluralität ästhetischer Gelegenheiten, die selbst keiner künstlerischen Choreographie unterliegen.[95]

Erika Fischer-Lichte weist außerdem darauf hin, dass ästhetische und nicht-ästhetische Erfahrungen gleichermaßen sowohl in künstlerischen als auch in nicht-künstlerischen Aufführungen oszillieren und sich daher kaum für Kunstdefinitionen eignen:

> Zu einem Differenzkriterium zwischen künstlerischen und nicht-künstlerischen Aufführungen taugt […] die Unterscheidung in ästhetische Erfahrung als einer besonderen Art von Schwellenerfahrung und anderen Arten von Schwellenerfahrungen nicht. Wenn künstlerische Aufführungen heute die Grenzen überschreiten und auf ihre Aufhebung zielen, haben sie eben dies im Blick. In allen Arten von Aufführungen vermag die Erfahrung zwischen ästhetischer Erfahrung und nicht-ästhetischer Erfahrung oszillierend hin- und herzugleiten. Und ob die künstlerische Aufführung sich dadurch von nicht-künstlerischen Aufführungen unterscheidet, dass in ihr ästhetische Erfahrung dominiert, ist […] höchst zweifelhaft.[96]

Der Bereich der Natur erfährt vor allem in Theorien eine klare Abgrenzung zur Kunst, welche explizit ästhetische Erfahrung von sinnlicher Wahrnehmung getrennt betrachten. Ästhetische Erfahrung wird dabei als eine besondere Art der verstehenden Auseinandersetzung mit sinnhaften Gegenständen begriffen, wie etwa bei Adorno, Gadamer und Goodman.[97] Jedoch verbleibt die Grenze zwischen Kunst und Objekten bzw. Situationen des Verstehens in Alltag, Wissenschaft und Philosophie offen, solange es einerseits nicht gelingt, eine spezifische Form von ästhetischer Erfahrung hinsichtlich von Kunstobjekten in Abgrenzung zu nicht-künstlerischen Objekten zu erfassen – oder anders herum den Kunstbegriff derartig aufzuweichen, dass alle nicht abgrenzbaren

95 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 10f.

96 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 350.

97 Vgl. Deines, Liptow, Seel, Kunst und Erfahrung, 24, sowie Georg W. Bertram, Kunst, Eine philosophische Einführung (Stuttgart: Reclam, 2005); Menke, Die Souveränität der Kunst sowie Andrea Kern, Schöne Lust, Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000). Siehe auch Bertram, Kunst als menschliche Praxis.

Dinge des Alltags etc. als Kunst aufgefasst werden können, was beispielsweise insbesondere auch Kunstfälschungen und Kinderzeichnungen miteinschließen würde.[98]

Schließlich lässt sich neben allen bereits genannten Vorschlägen, welche grundsätzlich eine Verbindung zwischen ästhetischen Erfahrungen und Kunstwerken aufzuspüren versuchen, auch ein prominenter Ansatz nennen, der diesen Anspruch schließlich aufgibt. In Bezug auf das Theater entwirft Erika Fischer-Lichte eine »Ästhetik des Performativen«, die auf Kunstwerke als auch auf Nichtkunstwerke beispielsweise aus den Bereichen Mode, Design, Kosmetik, Werbung, Sport, Stadt- und Gartengestaltung oder aus der Natur (sowie Aufführungen von Theater anderer Epochen und sogar anderer Kulturen) gleichermaßen anwendbar sein möchte:[99]

> Da sie [die Ästhetik des Performativen, Anm. d. Verf.] hier im Aufführungsbegriff fundiert ist, ist ihr Geltungsanspruch über künstlerische Aufführungen hinaus auch auf jede andere Art von Aufführungen auszudehnen. Seit den sechziger Jahren, das heißt mit der performativen Wende und andererseits mit der Ausbreitung der neuen Medien, haben sich in unserer Kultur eine Fülle neuartiger Aufführungen herausgebildet u.a. in den Bereichen Politik, Sport, Spektakel und Festkultur. Diese Aufführungen erheben nicht den Anspruch, Kunst zu sein; gleichwohl werden sie als neue Möglichkeiten der Theatralisierung und Ästhetisierung unserer Lebenswelt, als Wege und Mittel einer Wiederzauberung der Welt veranstaltet und wahrgenommen. Da eine Ästhetik des Performativen auch auf sie anwendbar sein muß, erscheint sie als ein besonders geeigneter Rahmen, um das sich ständig verändernde Verhältnis von Ästhetischem und Nicht-Ästhetischem, von Kunst und Nicht-Kunst zu diskutieren und in diesem Zusammenhang erneut die Frage nach der Autonomie von Kunst heute aufzugreifen.[100]

---

98 Vgl. Deines, Liptow, Seel, Kunst und Erfahrung, 24. Vgl. insbesondere zum zweiten Fall Monroe C. Beardsley, »An Aesthetic Definition of Art«, in: What is Art?, hg. v. Hugh Curtler (New York: Haven, 1983), 15-29.

99 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 317-318 und 332. Mersch sieht einen Ursprung einer Ästhetik des Performativen in Action-Paintings der amerikanischen Gruppe Zero, bei denen nicht das Ergebnis, sondern die Performativität des Malaktes von Bedeutung sind. Nach Mersch wäre unter einer »Ästhetik des Performativen« eine Ereignisästhetik zu verstehen »die nicht so sehr im Medialen, also in den Prozessen der Inszenierung und Darstellung wurzelt, als vielmehr in Geschehnissen, die widerfahren.«Mersch, Ereignis und Aura, 9 und 216.

100 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 316. In Anlehnung an die Idee einer Entzauberung der Welt im Zuge der Aufklärung findet laut Fischer-Lichte seit den 1960er Jahren eine »Wiederzauberung« statt, die sich durch einen Verzicht auf Verstehensleistungen auszeichnet: »Der Zauber, welcher der Welt innewohnte, da sie als von Gott geschaffen galt, als durchwebt von unsichtbaren Kräften, die von IHM ausgingen und alles mit allem verknüpften, dieser Zauber ist seit den Tagen der Aufklärung unwiederbringlich dahin. Auch die Künste können ihn kaum wieder heraufbeschwören und zu neuem Leben erwecken. Mit seinem endgültigen Verlust haben wir uns abzufinden. An seine Stelle ist jedoch im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein neuer Zauber getreten, der, so überraschend dies auch klingen mag, als ein ›direkter‹, wenn auch später Abkömmling der Aufklärung zu begreifen ist.«Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 360. »Wenn künstlerische und technische Mittel so eingesetzt werden, dass der Schauspieler als präsent und die Dinge als in Ekstase begriffen in Erscheinung treten, dass sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf ihr phänomenales Sein lenken, ja es dieses phänomenale Sein ist, das auffällig wird, dann tritt im bzw. durch den Leib des Schauspielers und in den Dingen bzw. durch sie nicht etwas ande-

Fischer-Lichte beantwortet die Frage zum Verhältnis zwischen Kunst und Nicht-Kunst mit einer völligen Aufgabe jeglicher Grenzziehung, da diese ihrer Meinung nach im zeitgenössischen Theater oftmals kaum mehr zu erkennen sei.[101]

4. Ästhetisches Erleben als »Versunkenheit in fokussierte Intensität«[102] – Hans Ulrich Gumbrecht

Auch Hans Ulrich Gumbrecht zufolge lassen sich ästhetische Erfahrungen nicht auf den Bereich der Kunst beschränken. Die motivationale Kraft, die uns in Situationen ästhetischer Erfahrung hineinziehen kann, ist seiner Ansicht nach nicht mit interpretatorischen und bedeutungssuchenden Prozessen gleichzusetzen.[103] Folglich glaubt Gumbrecht nicht, »dass solche Interpretationen und der aus ihnen möglicherweise folgende höhere Grad an Selbstreflexion zur ästhetischen Erfahrung hinzugerechnet werden sollten«,[104] was jedoch nicht bedeuten muss, das solche Prozesse nicht insbesondere aus Kunsterfahrungen resultieren können.[105] Gumbrecht meidet aus dieser Einstellung heraus den Begriff der Erfahrung, da dieser in seiner Wahrnehmung in den meisten philosophischen Traditionen mit demjenigen der Interpretation – also mit Akten der Sinnzuschreibung – in Verbindung gebracht wird. Aus diesem Grund spricht er vorwiegend von »Momenten der Intensität« und des »ästhetischen Erlebens«,[106] die uns

res in Erscheinung, sondern sie selbst in ihrer flüchtigen Gegenwart. Die Schauspieler/Performer erzeugen Präsenz und zeigen sich den Zuschauern in dieser von ihnen erzeugten Präsenz. Indem Menschen und Dinge gegenwärtig, als sie selbst erscheinen, erscheint die Welt als verzaubert. Das heißt, Verzauberung entsteht im Kern aus der Selbstreferentialität, als Befreiung von Verstehensleistungen, als Enthüllung der ›Eigenbedeutung‹ von Menschen und Dingen.«Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 325. Martin Seel beschreibt diesen von Fischer-Lichte als »Wiederzauberung« bezeichneten Aspekt in Anlehnung an Gumbrecht auf folgende Weise: »Jede erlebte Gegenwart ist – in Gumbrechts Worten – ›Präsenz, durchsetzt mit Absenz‹. Weil das so ist, versorgt uns ästhetische Anschauung mit der Gewissheit des Ungewissen – mit dem teils beruhigenden, teils beunruhigenden Bewusstsein, dass im Hier und Jetzt unbestimmte – sowohl unbegriffene wie unbegreifliche – Möglichkeiten der Erfahrung und des Denkens liegen: und dass dies die Signatur historischer wie biographischer Gegenwarten ist. Das, so meine ich, ist der kulturelle Sinn ästhetischer Präsenz: einen Sinn, ein Gefühl, ein Bewusstsein für die Grenzen und Transformationen des Sinns zu gewinnen.«Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 93, siehe auch Hans Ulrich Gumbrecht, »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz, Über Musik, Libretto und Inszenierung«, in: *Ästhetik der Inszenierung, Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), 63-76.

101 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 316.

102 Pablo Morales zitiert nach Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 124.

103 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120, siehe auch Franz Koppe, *Sprache und Bedürfnis, Zur sprachphilosophischen Grundlage der Geisteswissenschaften* (Stuttgart: Reclam, 1977).

104 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120.

105 Vgl. insbesondere auch Kapitel III/6 dieser Arbeit.

106 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 120. Der Begriff des Erlebens wird dabei im streng phänomenologischen Sinn verwendet, »also im Sinn der fokussierten Betrachtung oder Thematisierung bestimmter Gegenstände des Erlebens.«Ibid., 120. Dabei bezieht Gumbrecht den Begriff des Erlebens im Gegensatz zu Wilhelm Dilthey – der diesen Begriff im Sinn einer Rückübersetzung der Objektivationen des Lebens in die geistige Lebendigkeit, aus der sie hervorgegangen sind, be-

immer mit bestimmten Gefühlen der Intensität versorgen, »die wir in den von uns bewohnten historisch und kulturell spezifischen Alltagswelten nicht finden können.«[107] Dies impliziert eine Entfernung zwischen ästhetischem Erleben und den uns umgebenden Alltagswelten, was jedoch nicht bedeutet, das ästhetisches Erleben sich nicht auch in Alltagssituationen oder nichtkünstlerischen Situationen ereignen kann.[108] In diesem Zusammenhang führt Gumbrecht die Aussage des Sportlers Pablo Morales an, die besagt, dass er nicht loskomme von dem Gefühl der »Versunkenheit in fokussierte Intensität«.[109] Die Sehnsucht nach und Faszination von solchen Erfahrungen resultiert Gumbrecht zufolge aus einem gewissen Sättigungsgrad an Sinnproduktion, welches er aus Gedanken von Jean-Luc Nancy ableitet, demzufolge es heute nichts gäbe, was ermüdender sei als die Erzeugung einer weiteren Bedeutungsnuance und die Produktion von nichts weiter als ein wenig mehr Sinn:[110]

> Was uns hingegen in einer dermaßen mit Sinn gesättigten Welt fehlt und sich daher in unserer Kultur in ein primäres Objekt des (nicht völlig bewussten) Begehrens verwandelt, sind Phänomene und Eindrücke von Präsenz […]. Und sehnen wir uns nicht gerade deshalb nach Präsenz – ist unser Wunsch nach Greifbarkeit nicht deshalb so stark –, weil unsere Alltagsumwelt beinahe unüberwindlich bewusstseinszentriert ist? Wir müssen nicht immer und endlos darüber nachdenken, was es sonst noch geben könnte, sondern wir scheinen manchmal mit einer Schicht unseres Daseins Verbindung aufzunehmen, die einfach will, dass die Dinge dieser Welt in Hautnähe sind.[111]

Präsenz[112] und Sinn treten dabei stets zusammen auf und stehen in einem Spannungsverhältnis zueinander. »Es gibt keine Möglichkeit, sie kompatibel zu machen oder sie im Rahmen einer ›ausgewogenen‹ phänomenalen Struktur zusammenzubringen.«[113] Insbesondere vor dem Hintergrund der vorherrschenden »Repräsentationskultur« bzw. »Sinnkultur« in unserer Gesellschaft »kommen Präsenzphänomene stets als ›Präsenzeffekte‹ daher, denn sie werden notwendig von Wolken und Polstern des Sinns umgeben, umfangen und vielleicht sogar vermittelt. Für uns ist es überaus schwierig – wenn nicht gar unmöglich –, das ›Deuten‹ zu unterlassen und *keinen* Versuch zu machen, jedem Blitz oder dem grellen kalifornischen Sonnenschein Sinn zuzuschreiben.«[114] Gumbrecht folgert daraus, dass Gegenstände des ästhetischen Erlebens durch ein Oszillieren zwischen Präsenzeffekten und Sinn- bzw. Repräsentationseffekten charakterisiert

---

greift – auf das Intervall zwischen der physischen Wahrnehmung eines Objekts und der (endgültigen) Sinnzuschreibung. Siehe ibid., 149.

107 Ibid., 120.

108 Vgl. ibid., 122.

109 Zitiert nach Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 124.

110 Vgl. ibid., 125f. Siehe auch Jean-Luc Nancy, *Birth to Presence* (Stanford: Stanford University Press, 1993), 6.

111 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 126.

112 Zum Begriff der Präsenz siehe Kapitel II/4 und II/7 dieser Arbeit.

113 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 126.

114 Ibid., 127. Hans Ulrich Gumbrecht, *Präsenz* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012), 216. Vgl. auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

sind. Während Gumbrecht dem Lesen literarischer Texte eine Dominanz der Sinndimension zuspricht, so verbindet er mit dem Hören von Musik ein Hervortreten der Präsenzdimension. Genau in einer solchen Bewegung »zwischen Verlust und Wiedergewinn theoretischer Kontrolle und Orientierung, die bei der Auseinandersetzung mit (fast?) jedem kulturellen Objekt vorkommen kann, solange sie sich unter Bedingungen geringen Zeitdrucks abspielt, d.h. ohne dass sofort eine ›Lösung‹ oder eine ›Antwort‹ erwartet würde«,[115] können sich Horizonte erweitern, was Gumbrecht zufolge auch insbesondere ein für den pädagogischen Bereich immenses Potential bietet.[116]

Das hier beschriebene Spannungsverhältnis zwischen Präsenz und Sinn hat Gumbrecht am Beispiel des Teamsports eingehender beschrieben und die besondere »Schönheit« bzw. ästhetische Anziehungskraft von Teamsportspielen, mit der der Sport die Begeisterung von Milliarden Zuschauern auf sich zu ziehen vermag, mithilfe des von ihm genutzten Begriffs der »Epiphanie« erklärt. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass das Spannungsverhältnis zwischen Präsenz und Sinn nie stabil gehalten werden kann, aus dem Nichts zu kommen scheint, sich räumlich artikuliert und als »Ereignis« beschrieben werden kann.[117] Die besondere Fokussierung auf den Moment solcher Epiphanieerlebnisse zeigt eine Parallele zwischen Martin Seels Überlegungen und denjenigen Gumbrechts auf:[118]

> Wir wissen nie, ob und wann eine solche Epiphanie vorkommt. Zweitens, wenn sie eintritt, wissen wir nicht, welche Form sie annehmen wird und wie intensiv sie ausfällt: Es gibt wirklich keine zwei Blitze mit der gleichen Form und keine zwei Orchesterkonzerte, bei denen die gleiche Partitur in genau der gleichen Weise interpretiert wird. Drittens ist die Epiphanie beim ästhetischen Erleben vor allem deshalb ein Ereignis, weil sie sich selbst ungeschehen macht, während sie in Erscheinung tritt. […] So ist z.B. beim wirklichen Lese- oder Hörprozess keine einzelne Sinnstruktur und kein Einzeleindruck eines rhythmischen Musters länger als einen Moment präsent. Ebenso glaube ich, dass die Zeitform, in deren Rahmen man wirklich von einem Gemälde ›getroffen‹ werden kann _ also die Zeitform, in der man beispielsweise das Gefühl hat, es komme auf einen zu –, stets die Zeitform des Augenblicks sein wird. Vielleicht gibt es kein anderes Phänomen, das diese Ereignishaftigkeit der ästhetischen Epiphanie besser veranschaulicht, als ein schönes Spiel einer Mannschaftssportart.[119]

Die »Schönheit« des Spiels ist das einzige Element, über das sich alle Fans unabhängig von Sieg oder Niederlage einig sein können, »und das schöne Spiel ist die Epiphanie einer komplexen und verkörperten Form.«[120] Als Epiphanie ist das »schöne« Spiel im-

115 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 150.

116 Vgl. ibid.

117 Vgl. ibid.,131-132.

118 Vgl. ibid., 131. Auch Bohrer nutzt den Begriff der Epiphanie im Rahmen seiner Theorie des absoluten Präsenz, dessen Vorherrschaft er in der Kunst und Literatur seit Ende des 18. Jahrhunderts beobachtet. Karl Heinz Bohrer, *Das absolute Präsens* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994), 161, 176. Die »Epiphanie« des ästhetischen Augenblicks ist Bohrer zufolge der Gedanke des »plötzlich« erscheinenden Scheins. Siehe auch Bohrer, *Plötzlichkeit*, 137, 197f.

119 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 134.

120 Ibid., 134.

mer ein Ereignis, da man nie vorhersagen kann, ob und wann und auf welche Weise es zum Vorschein kommen wird und es sich aufgrund seiner Flüchtigkeit weder fassen noch dokumentieren lässt. Die Anziehungskraft des Sports ist Gumbrecht zufolge ein ästhetisches Phänomen, da sie im Normalfall nicht von offensichtlichen und bewussten Absichten geleitet wird, nicht zu irgendeiner Art von Einsicht führt und nicht durch Begriffe und Kategorien in seinem ganzen Umfang beschrieben und bewertet werden kann.[121] Gumbrecht betont weiterhin, dass Sport sich nicht als ein Phänomen, das dem Bereich der Mimesis angehört, verstehen lässt und Versuche, verschiedene Mannschaftssportarten als Allegorien zu verstehen, mit Blick auf die Wahrnehmung und Motivation der Zuschauer eher zu vernachlässigen sind.[122] Anstelle von einer Form der Darstellung schlägt Gumbrecht die Produktion von Präsenz als ästhetischen Anziehungsimpetus vor.[123] Die Körper der Athleten im Wettkampf stellen keine Figuren oder Charaktere dar, sondern sind eine Inkarnation einer gewissen physischen und strategischen Funktion: »It ›is‹ a forward or a guard, a sprinter or a race walker – and nothing else.«[124] Das Theater der Neuzeit erfordert im Unterschied dazu hermeneutische Bemühungen: »They have to identify and to construct, by induction, the individual characters ›meant‹ by the movements of the actor's bodies and by the words they speak. What we call ›the plot‹ of a play, the form, the length, and the unity of the action on stage, seems to be shaped by the task of providing sufficient – but never excessive – visual and verbal material as a level of reference for the spectators' hermeneutic efforts.«[125] Sportveranstaltungen fehlt die inhaltsbezogene Einheit und semantische Entwicklung, die wir von modernen Theaterstücken kennen und erwarten.[126] Plots haben schließlich keine Funktion im Kontext von solchen (nicht nur sportlichen) Inszenierungen, die ausschließlich auf eine Produktion von Präsenz ausgerichtet sind.[127]

Hinsichtlich des Verhältnisses solcher Inszenierungen und Alltagswelten lässt sich zunächst beobachten, dass der Raum und die innere Zeit der Sportveranstaltungen von Raum und Zeit der sie umgebenden Alltagswelten abgegrenzt sind. Zwischen den Spielen bzw. Veranstaltungen ist das Stadion (wie auch der Konzertsaal) ein leerer, unge-

---

121 Vgl. Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 353. Gumbrecht beruft sich an dieser Stelle auf Kants Kritik der Urteilskraft.

122 Vgl. ibid., 353f. Als Beispiele für Allegoriezuschreibungen führt Gumbrecht folgende an: Baseball als Nostalgie für ein ländliches Amerika, Fußball als Existenzkampf junger Proletarier, American Football als Inszenierung kapitalistischen oder imperialistischen Drangs nach Expansion. Zu einem Versuch, Fußball als Repräsentation einer Gesellschaft zu verstehen, siehe Gunter Gebauer, »Fußball: Nationale Repräsentation durch Körper-Inszenierungen«, in: *Körper-Inszenierungen, Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Tübingen: Attempo, 2000), 149-164.

123 Vgl. Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 355.

124 Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 357. Gumbrecht zieht an dieser Stelle eine Parallele zu den Schauspielern des mittelalterlichen Theaters, welche (ähnlich zum antiken Theater) mithilfe von Masken bestimmte soziale und kosmologische Typen verkörpern, die keinem ›Plot‹ im modernen Sinne folgten.

125 Ibid., 357.

126 Vgl. ibid.

127 Vgl. ibid.

brauchter Raum.[128] Damit generiert der Kontrast zwischen dem leeren Feld und dem von einer Sportaktion vereinnahmten Feld die ontische Erfahrung, dass sich etwas ereignet, sowie ein Zustand von Gewahrsein: »What the crowd's concentration on the empty field and on the motionless players, together with the expectation of something to happen, can generate is a wide open and particularly intense state of alertness. Rather than being guided and focused, we are never allowed to anticipate where exactly what exactly is going to happen. But we do know that a complex multiplicity of movements will simultaneously happen – if something happens at all.«[129] Jeder erfolgreich durchgeführte Spielzug im American Football produziert eine Form, wobei sich Formen-in-Bewegung ereignen.[130] Nichthermeneutische Aspekte von Einzigartigkeit und Materialität charakterisieren den Begriff der »Form«, während Kontingenz und Akzidentialität auf den Begriff des »Ereignisses« hindeuten, wobei beide Begriffe konvergieren.[131] Von Archetypen losgelöst werden Spielzüge – ähnlich zu bestimmten Arten der Performancekunst – in ihrer unberechenbaren Einzigartigkeit wahrgenommen und erscheinen daher als temporalisierte Form-in-Bewegung. Sie entsteht und löst sich wieder auf, ohne dass sich je ein stabiler Zustand verfestigt.[132] »The eventness of the forms produced by a football game, we could therefore say, and the specificity of aesthetic experience both illustrate what the theological discourse calls ›epiphany‹: epiphany, that is, of something substantial, not just the emergence of an idea.«[133] Die Gesamtheit der Spielzüge unterliegen einem *drive* und jede individuelle Handlung dient dem übergeordneten Zweck eines Sieges, welcher sich außerhalb des Stadiums für die Zuschauern nicht in etwas Gewinnbringendes verwandeln lässt.[134] Diese Kluft zwischen dem Sieg als Zweck und allen praktischen Zielen im Alltagsleben sowie der Isolation von Raum und Zeit wird von Gumbrecht auch als »Insularität« bezeichnet, welche die Konzentration auf das Spiel maximiert.[135] Gleichzeitig hemmt die Kluft zwischen Spiel und Alltagswelt jegliche Semantisierungsversuche oder hermeneutischen Anwendungen des Spiels auf das Leben: »The game is neither an allegory of the everyday world nor can it

128 Vgl. ibid., 363.

129 Ibid., 364.

130 Vgl. ibid.

131 Vgl. ibid., 359.

132 Vgl. ibid., 364.

133 Ibid., 365.

134 Vgl. ibid. 366.

135 Vgl. Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 366. Siehe auch Mikhail Bachtin, *Rabelais and his World* (Bloomington: Indiana University Press, 1984), 86. Diese Form der Isolation bzw. »Insularität« leitet Gumbrecht auch aus Bohrers Begriffen der »Plötzlichkeit« und des »Abschieds« ab. Siehe Bohrer, *Plötzlichkeit*, sowie *Das absolute Präsens*. Im letztgenannten Buch fasst Bohrer den Begriff des absoluten Präsenz als ein Phänomen, welches sich scheinbar unabhängig von uns ereignet, wobei es sich um solch seltenen Augenblicke handelt, die aus dem Strom der konventionellen Augenblicke herausragen und im Kontinuum von Vergangenheits- und Zukunftsperspektive isoliert, plötzlich, unvermittelt und mit extrem physischer Wirkung erscheinen: »Zeitlosigkeit im Sinne eines kontemplativen Akts absoluter, partiell unbewusster, jedenfalls nicht ich-geleiteter Vergegenwärtigung von Zuständen, Vorstellungsbildern, Wahrnehmungsgegenständen ist […] die gemeinsame Konstante der Augenblicks-Metapher innerhalb der Literatur der klassischen Moderne.«Bohrer, *Das absolute Präsens*, 160-161, 176.

be transformed into a finality that serves an everyday end. The game is what it is: the staging of a tension between nothing and something which, whenever something (and not nothing) is happening, produces either, if the defense prevails, entropy or, if the offense is successful, negentropy as the epiphany of form.«[136] Die oben erwähnte Versunkenheit in konzentrierte Intensität in Verbindung mit dem Aspekt der Insularität geht somit letztlich mit einer Isolation von Alltagswelten einher.

Bei allen Parallelen zwischen dem gerade Gesagten hinsichtlich von Mannschaftssport und der Musik als zwei Spielarten von Präsenzproduktionen in Bezug auf Isolation von Raum und Zeit, Versunkenheit in konzentrierte Intensität, Ereignishaftigkeit, Epiphanieerlebnis, Produktion von Präsenz als verkörperte Form und Distanz gegenüber der Dimension der »Darstellung« etc. lassen sich doch schließlich zwei große Unterschiede erkennen: Erstens verfolgt Kunst keinen übergeordneten Zweck, wie denjenigen des Sieges im Sport. Sie generiert ihren *drive* vielmehr über energetische Prozesse und Entwicklungen. Anders als der Sport, scheint Kunst zweitens oftmals auf unser Leben einzuwirken, scheint die Auseinandersetzung mit ihr auch jenseits von Bedeutungshaftigkeit (wobei Bedeutungszuschreibungen – wie bereits gesagt – auch in der Kunstwahrnehmung nicht zu verhindern und auszuschließen sind) in das alltägliche Leben auszustrahlen und uns mehr oder weniger dauerhaft zu beschäftigen und zu verändern.[137] Der Sport hat hingegen kein Interesse sich dem Leben in irgendeiner Weise anzunähern, wohingegen bestimmte Arten der Kunst eine Auslotung verschiedener Distanzverhältnisse gerade gezielt zum Inhalt der künstlerischen Auseinandersetzung machen, wie im Einzelnen weiter unten gezeigt werden wird. Wie bereits beschrieben, implizieren Gumbrecht zufolge ästhetische Erfahrungen grundsätzlich immer Gefühle von Intensität, die wir in historischen und kulturellen Alltagswelten nicht finden.[138] Allerdings sind in seiner Wahrnehmung solche Gefühle dazu imstande, uns daran zu erinnern oder uns davon träumen zu lassen, »wie gut es war und wie gut es wäre, im Einklang mit den Dingen der Welt zu leben, *to live in synch with the things of the world*.«[139] Ästhetische Erfahrungen bzw. Momente der Intensität oder unmittelbarer Nähe können im Bereich der Kunst (im Unterschied zum Sport) jedoch auch das Gegenteil bewirken, tief verstörend wirken und das Gefühl herstellen, mit der Welt in Dissonanz und im Unreinen zu sein, Risiko erzeugen und Abgründe aufzeigen, was in dieser Arbeit insbesondere in den Kapiteln zu Holligers und Hespos' Werken gezeigt werden wird.

5. Das »Erscheinen« als Brennpunkt ästhetischer Wahrnehmung – Martin Seel

Gumbrechts Überlegungen zur ästhetischen Epiphanie sowie der Produktion von Präsenz deckt sich in großen Teilen und vor allem hinsichtlich des Aspekts der Versunkenheit in konzentrierte Intensität im Hier und Jetzt mit dem von Martin Seel ge-

136 Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 366.

137 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis.

138 Vgl. Gumbrecht, Präsenz, 334.

139 Ibid., 351

prägten Begriff des »Erscheinens«. Ob es in der Wahrnehmung von künstlerischen oder nicht-künstlerischen Objekten oder Prozessen zu einer ästhetischen Wahrnehmung kommt, hängt Martin Seel zufolge von der besonderen Art des »Erscheinens« als Brennpunkt ästhetischer Wahrnehmung ab: »Etwas um seines Erscheinens willen in seinem Erscheinen zu vernehmen – das ist der Brennpunkt der ästhetischen Wahrnehmung, auf den jeder ihrer Vollzüge ausgerichtet ist, wie sie ansonsten auch verlaufen mag.«[140] Ästhetische Wahrnehmung konzentriert sich demnach

> auf das momentane Erscheinen der *Dinge*, aber ist stets zugleich eine Aufmerksamkeit für die Situation der *Wahrnehmung* ihres Erscheinens – und damit eine Rückbesinnung auf die unmittelbare *Gegenwart*, in der sie sich vollzieht. Die ästhetische Aufmerksamkeit für ein Geschehen der äußeren Welt ist so zugleich eine Aufmerksamkeit für uns selbst: für den Augenblick hier und jetzt. Ästhetische Aufmerksamkeit für Objekte der Kunst ist darüber hinaus häufig eine Aufmerksamkeit für Situationen, in denen wir nicht sind und niemals sein werden: für einen Augenblick jetzt und nie.[141]

In bewusst erlebter Gegenwart, so Seel, scheinen unerkannte und unergriffene Möglichkeiten hervor, wobei ein Bewusstsein der eigenen Gegenwart nicht ohne ästhetisches Bewusstsein möglich ist. Seel folgert daraus eine besondere Qualität des Weltbezugs ästhetischer Aufmerksamkeit:

> *Unverzichtbar* für andere philosophische Disziplinen – und also für das Philosophieren selbst – ist die Ästhetik, weil sie von irreduziblen Aspekten der Welt und des Lebens handelt. Weder die dem ästhetischen Bewusstsein zugängliche Wirklichkeit noch die in ihm erreichbare Gegenwärtigkeit kann im Rahmen anderer Disziplinen ohne Verzerrung behandelt werden.[142]

Dabei kommt es auf das »Wie« des Gegebenseins an:

> Das bloße Vorhandensein von Objekten einschließlich des bloßen Vorbeigehens von Ereignissen macht allein keine Gegenwart aus. Gegenwart ist ein offener – und darin unübersehbarer, unfaßlicher und unbeherrschbarer – Horizont der spürenden, handelnden und erkennenden *Begegnung* mit Vorhandenem. Die Begegnung ist nicht als solche ästhetisch; die ästhetische Aufmerksamkeit stellt vielmehr einen *Modus* dieser Begegnung dar.[143]

Das ästhetische Erscheinen eines Gegenstands ist letztlich ein Spiel seiner Erscheinungen.[144] Dabei ist zu beachten, dass die Erscheinung eines Gegenstands entweder in ihrem (in propositionaler Erkenntnis aspekthaft fixierbarem phänomenalem) »Sosein« oder in ihrem Erscheinen (in Form der Interaktion bzw. des Spiels der am Gegen-

---

140 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 49. Martin Seel zufolge ist ästhetische Erfahrung kein Oberbegriff für ästhetische Reaktionen jedweder Art, sondern eine gesteigerte Form ästhetischer Wahrnehmung. Vgl. ibid., 57.

141 Ibid., 38f. Vgl. auch Bohrer, *Plötzlichkeit*, sowie *Das absolute Präsens*.

142 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 40.

143 Ibid., 61f.

144 Vgl. ibid., 70.

stand je gegenwärtig vernehmbaren Erscheinungen bzw. Qualitäten, die sich begrifflich feststellbarer Wahrnehmung entziehen und eine oft wechselnde sinnliche Präsenz implizieren) aufgefasst werden kann.[145] Für den Begriff des Gegenstands gilt außerdem: »Obwohl sich also der Begriff eines Wahrnehmungsgegenstands von dem seiner Erscheinungen nicht trennen lässt, darf er nicht so verstanden werden, als verweise er auf eine bestimmte Konstellation seiner Erscheinungen. Er verweist vielmehr auf Entitäten, die zu unterschiedlichen Zeiten sehr unterschiedliche Konstellationen von Erscheinungen zeigen können.«[146] Es kommt laut Seel somit nicht darauf an, welche Wahrnehmungseigenschaften ein Gegenstand *hat*, sondern welche er wie im Hier und Jetzt *zeigt* und von einem bestimmten Wahrnehmenden auf bestimmte Weise wahrgenommen wird.[147] Nichtästhetische und ästhetische Wahrnehmung unterscheiden sich demnach durch eine andersartige Fokussierung, wobei »die eine auf das gerichtet ist, was an ihren Objekten der Fall ist,« während »die andere auf die Simultaneität und Momentaneität ihrer phänomenalen Zustände« achtet.[148] Für die Musik als einen Wahrnehmungsgegenstand, welcher sich in der Zeit abspielt, ist in diesem Zusammenhang insbesondere folgender Hinweis von zentraler Bedeutung:

> Diese Differenz hat nichts mit einer Beachtung bleibender oder flüchtiger Objektzustände zu tun. Denn auch flüchtige Zustände lassen sich unter jeweiligen Aspekten begrifflich genau fixieren, ebenso wie sich die Simultaneität und Momentaneität auch unveränderlicher Objekte vergegenwärtigen lässt. Die genannte Differenz betrifft vielmehr den jeweiligen *Prozess* der Wahrnehmung.[149]

Mit Bezug auf Nietzsche stellt Seel heraus, dass in der Kunst Welten des empirischen Seins, des ästhetischen Scheins und des ekstatischen Erscheinens so aufeinandertreffen, dass der ästhetische Prozess als ein bewusstes Überschreiten der Grenzen der kulturellen Welt erfahren werden könne:

> Dieses Überschreiten aber hat wiederum nicht eine andere, höhere, wahrere Welt im Sinn, sondern allein die Lockerung der Bindungen an die historisch erschlossene Wirklichkeit, die ein Sichverlieren in der Anschauung jenes bleibenden Vergehens eröffnet, das wir Gegenwart nennen. Die von Nietzsche immer wieder umschriebene Erfahrung des Erscheinens ist eine dramatische Erfahrung der Gegenwart des eigenen Lebens. […] Nicht zu wissen, wie alles eigentlich ist, sondern zu erleben, wie alles hier und jetzt – und nur hier und jetzt – erscheint, ist der äußerste Vollzug eines menschlichen Lebens. Nicht Sein, Erscheinen ist die Pointe des menschlichen Seins.[150]

---

145 Vgl. ibid., 82.
146 Ibid., 72.
147 Vgl. ibid., 83f.
148 Vgl. ibid., 96.
149 Ibid., 96.
150 Seel, Die Macht des Erscheinens, 103-105.

6. Kunst jenseits ästhetischer Erfahrungen?

Gibt man vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen schließlich die Prämisse, wonach ästhetische Erfahrung eine hinreichende Bedingung für Kunst sei, auf, müssen andere Kriterien herangezogen werden, um Kunst von anderen ästhetischen Bereichen abzugrenzen. Hinsichtlich der Natur oder des Alltags lässt sich feststellen, dass Kunst mit der Absicht erschaffen wird, ästhetische Erfahrung zu evozieren, während diese in anderweitigen Situationen unabsichtlich erfolgen können.[151] Der Grundsatz, dass Kunst notwendigerweise ästhetische Erfahrung hervorzurufen vermag, bleibt dabei bestehen und wird auch zum Anlass zu normativen Unterscheidungen zwischen »guter« und »schlechter« Kunst genutzt: Während gute Kunst gerade ebensolche Erfahrung ermöglicht, scheint sich diese in der Auseinandersetzung mit als »misslungen«, »stümperhaft«, »mangelhaft« oder »langweilig« wahrgenommenen Kunstwerken nicht einzustellen. Wenn man jedoch an dem Kunststatus auch solcher Werke festhalten möchte – vor allem vor dem Hintergrund, dass ästhetische Erfahrung etwas zutiefst Individuelles ist –, eignet sich folgender Ausweg Deines, Liptows und Seels, demnach »Kunstwerke Objekte sind, die um die Anerkennung *kandidieren*, die sie freilich nur dann erhalten, wenn sie ihrem Publikum eine intensive ästhetische Erfahrung gewähren.«[152]

Ein weiterer Einwand gegenüber der Anknüpfung von Kunst an ästhetische Erfahrungen – sei es als hinreichende Bedingung oder als eine Bedingung neben anderen – wurde bezüglich von Kunstrichtungen wie *Readymades* und *Konzeptkunst* beispielsweise von Arthur C. Danto vorgetragen. Dieser Einspruch richtet sich ausdrücklich gegen Theorien, die Kunstwerke grundsätzlich mit einer Art sinnlicher Erfahrung oder dem Verfolgen ästhetischer Absichten verbinden.[153] Bei den von ihm angeführten Beispielen aus dem Bereich der *Readymades* und der *Konzeptkunst* handelt es sich um Kunstwerke, die weder ästhetische Erfahrungen hervorzurufen scheinen noch das Ziel verfolgen solche überhaupt zu evozieren (auch wenn sie dies dennoch selbstverständlich tun können). Als Konsequenz muss die Theorie, dass das Potential ästhetische Erfahrung auszulösen ein wesentliches Merkmal der Kunst sei, entweder eingeschränkt werden oder der Begriff des Ästhetischen muss derartig angepasst werden, dass er auch nicht sinnlich wahrnehmbare Eigenschaften umfasst, die nichtästhetische Werke hervorzurufen vermögen (sofern man solche Werke nicht aus dem Bereich der Kunst grundsätzlich ausschließen möchte).[154] Möchte man an der ästhetischen Erfahrung als Merkmal der

151 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 24.

152 Ibid. Dabei werden an dieser Stelle von Deines, Liptow und Seel keine spezifischen Voraussetzungen angesprochen, wie die Zugehörigkeit zu einem Kulturkreis, Sozialisation und individuelle Neigungen, ohne die ästhetische Erfahrung bestimmter Kunstwerke und Kunstrichtungen kaum erfolgen kann und die umgekehrt das Gemeinschaftsgefühl von Gruppen sowie kulturelle Identität zu manifestieren vermögen. Ähnliche ästhetische Erfahrungen zu haben kann schließlich auch bedeuten, sich zugehörig zu fühlen. Vgl. auch Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*.

153 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 27f und Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991), sowie *Das Fortleben der Kunst* (München: Fink, 2000).

154 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 28f. Siehe auch James Shelley, »Das Problem nichtperzeptueller Kunst«, in: *Kunst und Erfahrung, Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, hg. v. Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013), 270-295.

Kunst jedoch festhalten, würden ästhetische Erfahrungen schließlich nur als ein Kennzeichen unter vielen bestehen bleiben können, welches nur in bestimmten Fällen oder in bestimmten Konstellationen für den Kunststatus hinreichend sein kann.[155] Danto geht jedoch soweit zu behaupten, dass eine Definition von Kunst ganz ohne Rückgriff auf ästhetische Erfahrung auskommen kann und muss, da Kunstwerke nicht notwendigerweise ästhetische Objekte sind und ästhetische Erfahrung somit keinen grundlegenden Beitrag zu einem philosophischen Verständnis von Kunst zu leisten vermag.[156] Kunstwerke verkörpern Danto zufolge Ideen, die man ihnen nicht ansehen bzw. an ihnen nicht wahrnehmen kann, sondern die ihnen von Künstlern und Rezipienten zugeschrieben werden. Auf diese Weise gehen Kunstwerke laut Danto über ihr sinnliches Erscheinen hinaus.[157] Damit wird der Möglichkeit zu ästhetischen Erfahrungen jedoch keineswegs abgeschworen, sondern nur im Rahmen der Definition von solcher Kunst fallen gelassen, die ohne eine rezeptionsästhetische Dimension auszukommen zu versuchen scheint. In diesem Sinne gehört Dantos Theorie einer Reihe an Definitionen mit produktionsästhetischem oder werkästhetischem Fokus an, zu denen auch die kunstphilosophischen Theorien Heideggers oder Goodmans zählen. Auch bei den beiden letztgenannten erfolgt die Bestimmung von Kunst ausschließlich mit Blick auf Eigenschaften und Strukturen der Kunstwerke, denen schließlich der Bereich der Rezeption nachgeordnet bleibt.[158]

Jenseits der gerade genannten Verortungen ordnet Erika Fischer-Lichtes »Ästhetik des Performativen« Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken nicht hierarchisch, sondern fasst sie in Form sinnvoller gegenseitiger Ergänzungen:

> Eine Ästhetik des Performativen will *nicht* an die Stelle überlieferter Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken treten. Wo immer Kunstprozesse ablaufen oder abgelaufen sind, die sich mit den Begriffen »Werk«, »Produktion« und »Rezeption« angemessen fassen und beschreiben lassen, besteht keine Notwendigkeit, sie durch eine Ästhetik des Performativen zu ersetzen – wenn auch häufig eine vielversprechende Möglichkeit, sie durch sie produktiv zu ergänzen. Eine Ästhetik des Performativen richtet sich vielmehr auf solche Kunstprozesse, denen die Begriffe »Werk«, »Produktion« und »Rezeption« noch nie adäquat waren, die folglich im Rahmen von Werk-, Produktions- und Rezeptionsästhetiken nur höchst unzulänglich und meist verzerrt, wenn überhaupt behandelt wurden, wie dies bei Aufführungen der Fall ist.[159]

---

155 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 29. Siehe auch Berys Gaut, »Kunst als Clusterbegriff«, in: *Kunst und Kunstbegriff, Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, hg. v. Roland Bluhm und Reinold Schmücker (Paderborn: Mentis 2002), 140-165, sowie Jerrold Levinson, »Defining Art Historically«, in: ders., *Music, Art, and Metaphysics, Essays in Philosophical Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 3-25.

156 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 30.

157 Zu einer Kritik an diesen Thesen, siehe Martin Seel, »Wird die Kunst nicht mehr erscheinen? Noch einmal: Überlegungen zur dX«, *Frankfurter Rundschau* 225 (27. September 1997), ZB 3.

158 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 30.

159 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 315.

7. Das »Reale« in der Kunst

Die »Ästhetik des Performativen« leitet Fischer-Lichte aus den Entwicklungen im Rahmen der sogenannten »Performativen Wende«[160] in den 1960er und frühen 1970er Jahren im Bereich des Theaters und der Performancekunst ab,[161] welche in weiten Zügen insbesondere auf die Musik als die »andere« Bühnenkunst übertragbar ist. Die performative Wende – welche Mersch mit den Begriffen der Postavantgarde und der Ereignisästhetik verbindet und deren Beginn er in die 1950er Jahre datiert – hat Fischer-Lichte zufolge »zu einer Entgrenzung sowohl zwischen den einzelnen Künsten als auch zwischen Kunst und Nicht-Kunst beigetragen, wenn nicht gar geführt.«[162] Auch die Grenzen zwischen den Künsten wurde dabei aufgeweicht und statt Werke wurden Ereignisse geschaffen, welche traditionelle Werkverständnisse und Aufführungskulturen in Frage stellten und in denen oftmals auch das Publikum direkt involviert war.[163] Diese Entwicklung knüpft an surrealistische und dadaistische Ideen an und führt diese fort: »Man sagte nicht mehr, ich will mit der Kunst dies Politische, jenes Moralische erreichen. Man sagte einfach: Kunst *ist* das Politische, *ist* das Leben selbst. Die radikale Volte des frühen Surrealismus und von Dada hatte die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst erstmalig und folgenschwer versetzt, denn plötzlich erschien der Alltag

---

160 Der Begriff »performativ« geht auf John L. Austin zurück, der ihn in den Vorlesungen »How to do things with words« 1955 an der Harvard University verwendete und in die Sprachphilosophie einführte. Siehe John L. Austin, *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)* (Stuttgart: Reclam, 1979). Auch in Anlehnung an Judith Butlers Einführung des Begriffes des Performativen in die Kulturwissenschaft überträgt Erika Fischer-Lichte schließlich den bei Austin ausschließlich im Zusammenhang mit Sprechakten verwendeten Begriff auf körperliche Handlungen im Theater. Nach Mersch meint der Begriff der Performativität zunächst Akt, Vollzug, Setzung, wobei Setzungen nicht vorrangig in intentional vollzogenen Handlungen gründen, sondern in Ereignissen. Mersch, *Ereignis und Aura*, 9. Siehe auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 34 und Judith Butler, »Performative Acts and Gender Constitution, An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«, in: *Performing Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre*, hg. v. Sue-Ellen Case (Baltimore und London: Johns Hopkins University Press, 1990), 270-282. Siehe auch Bärbel Tischleder, »Body Trouble, Judith Butler und die entkörperlichten Prämissen gegenwärtiger Körpertheorie«, in: *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, hg. v. Gabriele Genge (Tübingen und Basel: Francke, 2000), 126-139. Zum Begriff der »performativen Wende« siehe auch Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns, Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften* (Reinbek: Rowohlt, 2014), 104-143.

161 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 317.

162 Ibid. Siehe auch Mersch, *Ereignis und Aura*, 163. Fischer-Lichte beschreibt Max Reinhardts Inszenierung der Sophokleischen Elektra am 30. Oktober 1903 als Brennglas von Tendenzen, die gegen Ende des 20. Jahrhunderts in ihrer Gesamtheit als performative Wende in der europäischen Kultur bezeichnet worden sind. Auch John Cages *Untitled Event* (1952) wird oftmals als Initialzündung einer solchen Wende angesehen.

163 Siehe in diesem Zusammenhang auch Adornos Begriff der »Verfransung der Künste«, Theodor W. Adorno, »Die Kunst und die Künste«, in: ders., *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967), 168-192. Dieter Mersch ergänzt diesbezüglich: »Nicht aber die Übertritte, die Verflechtung der Künste und ihrer Genres, ihre unentwirrbare, manchmal sogar opake Dichte bildet das entscheidende Merkmal der Zeit, sondern jene Differenz, […] die weit eher die Verfahren kompositorischer Praktiken als die Intermedialität der ›Werke‹ betrifft.«Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, 33f.

selbst phantastisch, das *objet trouvé* und die Montage zertrümmerten den alten Werkbegriff.«[164]

Nachdem alle Künste in den 1950er bis 1970er Jahren einen »Performativitätsschub« erfuhren, der in der Musik bereits u.a. mit der Aufführung des *Untitled Event* von John Cage am Black Mountain College im Jahr 1952 entfacht wurde,[165] hat sich schließlich eine neue genreübergreifende Kunstgattung herausgebildet, die sogenannte Aktions- oder Performancekunst. Im Rahmen der u.a. mit Cage einsetzenden Wende zur Performativität stellt Dieter Mersch ein besonderes Verhältnis von »Welt« und »Gegenwelt« sowie eine besondere Art des »Realen« heraus, die er folgendermaßen beschreibt:

> Das gesamte musikalische Geschehen gliedert sich durch ein System von Einschlüssen und Ausschlüssen, das seine Ordnung definiert – während Cage sie gleichsam aufreißt und ihr konstitutionelles Prinzip entkernt, indem er an die Stelle des Vorrangs von Etwas – das Kompositorische als Zusammenhang von Klängen – das Nichts stellt, und ich meine hier das phänomenologische Nichts und nicht das ontologische. Es impliziert, dass alles: Ton wie Geräusch, Hintergrund und Vordergrund oder Form und Ungestalt, zum Ereignis wird. Denn mit dem Nichts beginnen bedeutet, das Geschehen zu thematisieren, jener unveräußerbare Moment, in dem etwas erscheint und eine Gegenwart gewinnt. Das Besondere an Cage ist folglich nicht allein die Einbeziehung des Zufalls, um der Souveränität des Subjekts und seines Machtanspruchs zu entkommen – diese Flucht ist sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Literatur und der Musik spätestens seit dem Dadaismus am Werk –; das Besondere an Cage ist vielmehr, dass er durch die Umkehrung von Sein und Nichts die Struktur als analytischen Grund des Kompositorischen konsequent verworfen hat, um an deren Stelle das Nichtbestimmte treten zu lassen – das musikalisch Reale als dasjenige, das selbst keinen Grund besitzt, sondern jederzeit auch anders sein kann. […] Nicht länger bestimmt sich der musikalische Prozess durch die Dauer oder Gültigkeit eines Systems, auch nicht durch die unterschiedlichen Versionen einer musikalischen Interpretation, wie sie noch für die Klassik und Romantik ausschlaggebend waren, sondern durch die Ekstatik seiner Existenz selbst sowie dem Moment ihrer Wahrnehmung, der *Aisthesis*. ›Welt‹ und ›Gegenwelt‹ sind davon abhängig – ich nenne ihren Konnex ›das Reale‹.[166]

Dieser »reale« Anspruch geht u.a. mit der Erweiterung der Musik durch bewegungsbetonte, visuell auskomponierte Elemente sowie neue Formen der Aktionsschrift einher, welche den Interpreten weniger Klangergebnisse als vielmehr bestimmte Bewegungen

---

164 Bohrer, *Plötzlichkeit*, 75.

165 Auch wenn dem *Untitled Event* im Nachhinein oftmals ein wesentlicher Impetus zugesprochen wird, so betont Brüstle jedoch, dass sich aus ihm nicht die ganze Bandbreite der neuen performativen Entwicklungen der 1960er Jahre ableiten lassen und es weitere vielschichtige Entwicklungen, Ideen und Tendenzen gab, die mit zur Performativen Wende beigetragen haben. Vgl. Christa Brüstle, *Konzert-Szenen: Bewegung, Performance, Medien, Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration* 1950-2000 (= Archiv für Musikwissenschaft, Beihefte 73) (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013), 57f.

166 Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, 34f. Zum Begriff der Aisthesis siehe auch Rittelmeyer, *Aisthesis*, siehe auch insbesondere mit Bezug auf Jauß und einer kritischen Betrachtungsweise, ebd. 7.

vorgeben. Dadurch änderte sich schließlich auch die Rolle der Musiker sowie das Verhältnis zwischen Interpreten und Wahrnehmenden. Die Beziehungen zwischen Akteuren und Zuschauern wurden auf diese Weise neu bestimmt, was Fischer-Lichte mit Blick auf das Theater folgendermaßen zusammenfasst: »Es [das Theater, Anm. d. Verf.] wurde nicht länger als Repräsentation einer fiktiven Welt begriffen, die der Zuschauer beobachten, deuten und verstehen soll, sondern als Herstellung eines besonderen Verhältnisses zwischen Akteuren und Zuschauern. Theater konstituierte sich hier, indem sich etwas *zwischen* Akteuren und Zuschauern ereignete.«[167] Dieses *Dazwischen* vollzieht sich schließlich durch körperliche Konfrontation, Begegnungen, Reaktionen und Interaktionen zwischen Bühnenkörpern und Publikumskörper(n) mit oder ohne aktive Beiträge aus dem Publikum, was grundsätzlich keine Erneuerung darstellt, aber dennoch im zeitgenössischen Theater wie auch in der Musik verstärkt in das Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung gerückt wurde.[168] Für die Musik bedeutete diese Entwicklung unter anderem auch, dass ein Klangresultat in den Hintergrund rücken kann, während körperliche Aktionen und Prozesse in den Vordergrund gestellt werden, was seit den 1960er Jahren Ansätze wie die »sichtbare Musik« Dieter Schnebels, das »instrumentale Musiktheater« Maurizio Kagels sowie das »integrale Musiktheater« Hans-Joachim Hespos' exemplifizieren:[169]

> Wo dem Akt des Musizierens eine Dimension hinzugefügt wird, die jenseits herkömmlicher, Klänge erzeugender Tätigkeiten eines Instrumentalisten angesiedelt ist, gewinnt der Körper des Interpreten zusätzliche Bedeutung: Es entsteht ›instrumentales Musiktheater‹ als musikalisches Handeln und ›theatralische Instrumentalisierung‹ von instrumentaler und vokaler Klangproduktion. In den extremsten Fällen gewinnt dabei die vom Musizierenden ausgeübte Aktivität Vorrang vor sämtlichen musikalischen Parametern und überwuchert mit ihrer Körperlichkeit die klangliche Realisierung einer Partitur.[170]

---

167 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 26.

168 Siehe auch die Erläuterungen Fischer-Lichtes zur ›Autopoetischen Feedbackschleife«, die sie aus der Annahme Max Herrmanns ableitet, dass eine leibliche Ko-Präsenz von Akteuren und Zuschauern eine Aufführung konstituiert, diese somit als Resultat der Begegnung, Konfrontation und der Interaktion zwischen Darstellern und Zuschauern entsteht und sich daher zwischen ihnen ereignet und von ihnen gemeinsam hervorgebracht wird. Herrmann, »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«, 15-24; sowie Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 47, 58, 99 et passim. Aktive Teilhabe des Publikums in Form von wechselseitigem physischen Kontakt zwischen Schauspieler und Zuschauer ist kein neues Phänomen, sondern war beispielsweise auch bei spätmittelalterlichen Passionsspielen möglich, im Rahmen derer die Zuschauer den Körper des Christusdarstellers »hinrichteten«, indem sie ihn mit Steinen bewarfen. Siehe Rainer Warning, *Funktion und Struktur, Ambivalenzen des geistlichen Spiels* (München: Wilhelm Fink, 1974), 215-217. Siehe auch Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 49.

169 Für einen kurzen Abriss der Entwicklungen im Theater, der Kunst und der Literatur, siehe Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 22-30. Fischer-Lichte sieht im Aufkommen der Performativität in den Künsten eine Reaktion auf die Medialisierung und Reproduzierung, die in solchen Ereignissen gezielt erschwert wird und in dessen Nachgang die Künste sich vom kommerzialisierten Artefakt bzw. von Kunst als Ware abwandten. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 118f.

170 Stefan Drees, *Körper – Medien – Musik, Körperdiskurse nach 1950* (Hofheim: Wolke, 2011), 118. Siehe auch Karl-Heinz Zarius, »Inszenierte Musik, Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen

In Anlehnung an Martin Widmaier bezeichnet Wolfgang Rüdiger Partituren – in welcher Form auch immer diese vorliegen – grundsätzlich aber vor allem mit Blick auf die Neue Musik als Gesprächsangebote, auf welche die Musikerkörper kreativ antworten.[171] Den Einstudierungsprozess beschreibt Rüdiger folgendermaßen:

> Die mentalen Prozesse der Erarbeitung und Deutung der Musik bedürfen der körperlichen Interaktion, der kommunikativen Musikalität und wechselseitigen Inspiration der [...] co-agierenden Interpretenkörper – basierend auf Erfahrung und begleitet von einem Schuss kalkulierter Resonanz, die die ›zwischenleibliche‹ Kommunikation mit einem ›impliziten Hörer‹ mitbedenkt.[172]

Die Klangvorstellung, Körperaktionen, expressive Bewegungen und Blickrichtungen, das reale Erleben und »leibbasierte« Verstehen von Musik gehen schließlich »Hand in Hand und aktualisieren sich in einer die Bedeutung der Musik allererst generierenden ›korporalen Performanz‹«,[173] welche schließlich nicht nur performativen Ausprägungen von Musik nach der performativen Wende eigen ist. In der »prozessualen Einheit« einer Musikaufführung wirken Rüdiger zufolge dabei die folgenden Prinzipien zusammen, die die gegenseitige Abhängigkeit der Begriffe »Musik« und »Körper« verdeutlichen: »Der Körper ist musikalisch«, »Musik ist körperlich«, »Das Instrument ist ein musikalischer Körper«, sowie »Der Körper der Hörer ist musikalisch«.[174] Der »musikalische Körper« wird somit als Einheit von Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum verstanden, »dessen Glieder sich wechselseitig beeinflussen und entzünden.«[175]

Theater«, in: *Positionen* 14 (Februar 1993), 2-6, hier 4. Ansätze Instrumenalen Theaters sind in diesem Sinne auch schon im Virtuosentum des 19. Jahrhunderts erkennbar.

171 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 269. Notation wird demnach als eine Bewegungsschrift des Körpers angesehen, wobei Bewegungen Tim Becker zufolge im Zeichenhaften der Partitur eingefroren sind, um wieder ins Lebendige transformiert zu werden. Der Prozess der Transformation basiert dabei auf einem Körpergedächtnis bzw. dem kulturell geprägten Körperwissen, welches eine direkte Rekonstruktion der im Prozess des Komponierens angelegten Körperlichkeit jedoch unmöglich macht. Der durch den Komponisten in die Notation gelegte körperliche Impuls wird durch das eigene Körperwissen des Musikers somit immer wieder in neuer Weise freigesetzt und ausgestaltet. Vgl. Tim Becker,*Plastizität und Bewegung, Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts* (Berlin: Frank und Timme, 2005), 199-201. Hinsichtlich des Zeichenbegriffes siehe weiterführend Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik* (Stuttgart: J.B. Metzler, 2000), Umberto Eco, *Zeichen, Einführung in einen Begriff und seine Geschichte* (Berlin: Suhrkamp, 1977) und Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters, Die Aufführung als Text, Eine Einführung* (Tübingen: Gunter Narr, 2009).

172 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 271f. Siehe auch Wolfgang Lessing, »Zuhören?!«, in: *Handbuch Üben, Grundlagen – Konzepte – Methoden*, hg. v. Ulrich Mahlert (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2006), 312-335, hier 320f. Rüdiger spielt hier auf das wirkungs- und rezeptionsästhetische Konzept des »impliziten Lesers« bei Wolfgang Iser an. Siehe hierzu insbesondere Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens, Theorie ästhetischer Wirkung* (München: Wilhelm Fink, 1994).

173 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 272. Rüdiger bezieht sich hier u.a. auf Arno Böhler, Christian Herzog und Alice Pechriggl (Hgg.), *Korporale Performanz, Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes* (Bielefeld: transcript, 2013).

174 Rüdiger, *Der musikalische Körper,* 7-12.

175 Vgl. ibid., 156f.

Der Weg des Musikerlebens und -erlernens »führt über jene körperlichen Ausdrucksquellen, aus denen die kulturgeprägten Musikformen hervorgehen und deren Züge sie tragen«, was Rüdiger als korporalen Zirkel bezeichnet.[176] »Denn Musizieren mit Stimme und Instrumenten ist gesteigertes Leben in all seinen Schichten.«[177] Der Körper bildet somit seit jeher den zentralen Konnex zwischen dem künstlerischen und dem nichtkünstlerischen Bereich.

Die besondere Rolle des Körpers leitet sich grundsätzlich bereits aus der Tatsache ab, dass Aufführende nicht von ihren Körpern abgelöst werden können: Sie bringen ein Kunstwerk mit ihren Körpern oder, in Helmuth Plessners Worten, »im Material der eigenen Existenz«[178] hervor. Dieser Aspekt wurde vor allem mit Blick auf das Theater besprochen, da der individuelle phänomenale Körper niemals hinter einem semiotischen Körper verschwinden kann, sondern die Bedingung seiner Möglichkeit darstellt, oder in anderen Worten: die Figur hat jenseits eines individuellen phänomenalen Körpers keine Existenz.[179] Der Schauspieler befindet sich dabei in einer merkwürdigen Mittellage, da er das Paradox[180] vollzieht, eine Emotion so natürlich wie möglich mit seinem Körper nachzuspielen, was Waldenfels am Beispiel des Zorns folgendermaßen beschreibt:

> Ein guter Schauspieler vollzieht ja dieses Paradox, dass er den Zorn so natürlich wie möglich nachspielt. Wenn er Abend für Abend auf der Bühne einen wirklichen Zorn hätte, dann hätte er ein schwieriges Leben. Er erlebt den Zorn nicht wirklich, doch wenn er ihn bloß äußerlich spielen würde, wäre er ein schlechter Schauspieler. Der Schauspieler muss den Zorn realisieren im Sinne des Als-ob, das ist seine schwierige Aufgabe,

---

176 Vgl. Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«, 139-141 und ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281. Vgl. auch Bertram, *Kunst als menschliche* Praxis, 207: »Kunstwerke werden in Bezug auf ihren Anspruch, Gegenstände einer wertvollen Auseinandersetzung zu sein, von Rezipierenden beurteilt. In ästhetischen Urteilen wird dabei das Potential von Kunstwerken evaluiert, eine Neuaushandlung der Bestimmungen von Praktiken anzustoßen.«

177 Wolfgang Rüdiger, »What we play is life, Zur Bedeutung von Alltagserfahrungen im Instrumentalunterricht«, in: *üben und musizieren* 6 (2014), 15-17, hier 15.

178 Helmuth Plessner, »Zur Anthropologie des Schauspielers«, in: ders., *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 399-418, hier 407.

179 Vgl. Erika Fischer-Lichte, »Verkörperungen/Embodiment, Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: *Verkörperungen*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (= Theatralität, Band 2) (Tübingen und Basel: Francke, 2001), 11-28, hier 16f.

180 Die mit der Als-ob-Darstellung einhergehende Ambivalenz von Schein und Sein des Schauspielerkörpers bezeichnete auch Diderot 1774 als das Paradox des Schauspielers. Dabei stellte er heraus, dass ein überzeugender Schauspieler keinesfalls Identifikation und tatsächliche Empfindsamkeit für die darzustellenden Figuren empfinden darf, sondern paradoxerweise eine im höchsten Maße distanzierte Strategie ohne persönlich-emotionale Beteiligung verfolgen muss. Erst sobald der Schauspieler nicht selbst emotional involviert ist, vermag er Diderot zufolge zu rühren. Siehe Denis Diderot, *Das Paradox über den Schauspieler* (Frankfurt: Insel, 1964). Moderne Ansätze gehen im Unterschied zu Diderot jedoch davon aus, dass das Erleben von Kunst seit jeher ein Wechselspiel zwischen Nähe und Distanz auf beiden Seiten, der des Schauspielers und der des Publikums, mit sich bringt.

> er muss in der Situation von jemandem leben, der vom Zorn erfasst ist. Wären gespielte Zornes- oder Eifersuchtshandlungen nur äußerlich eingeübte Deklamationen und Gestikulationen, so würde das Schauspiel niemanden mitreißen. Der Schauspieler befindet sich in einer merkwürdigen Mittellage. Sein Spiel ist durchaus künstlich, aber es muss eine Realisierung des Als-ob hinzukommen, die mehr bedeutet als das bloße Nachaußen-dringen-lassen eines inneren Gefühls.[181]

Nach Plessner ergibt sich eine besondere Spannung zwischen dem phänomenalen Leib des Akteurs bzw. seinem leiblichen »In-der-Welt-Sein« und der Darstellung einer Figur bzw. eines darzustellenden, vom Kunstwerk vordefinierten Stoffes, welche der Aufführung ihre tiefere anthropologische Bedeutung und besondere Dignität verleiht.[182] Der Schauspieler wird dabei Klepacki zufolge »in einer Zwischenexistenz wahrgenommen, die in einer je bestimmten Mischung von Verbergen und Zeigen, aus Selbst- und Fremdpräsentation besteht.«[183] Das Fremde der Darstellung und das Eigene des Darstellens überlagern sich in der schauspielerischen Praxis, wobei der Schauspieler an den inszenatorischen bzw. regelhaften Kontext der theatralen Situation oder zumindest an ein Performance-Script gebunden ist, »er aber den Akt der Darstellung stets und immer wieder aufs Neue selbst körperlich im Hier und Jetzt der Aufführung vollziehen muss.«[184] In diesem Zwischenraum nimmt das Publikum den Schauspieler zwischen sozialer, kultureller sowie körperlicher Realität und ästhetischer Wirklichkeit wahr.[185] »Die bloße physische Existenz des Schauspielers wird in der theatralen Situation durch das schauspielerische Tun in eine phänomenale ästhetische Leibhaftigkeit und damit in eine präsente ästhetische Wirklichkeit transformiert.«[186] Der Schauspieler produziert in der Interferenz von Realität und Kunstförmigkeit eine leibliche Präsenz, die als solche sowohl für den Schauspieler als auch für das Publikum erlebbar und bedeutsam wird.[187]

Der in diesen Ausführungen enthaltene Gedanke einer Zweiheit von Leib und Körper geht auf Edmund Husserl und Gabriel Marcel zurück, denen zufolge der Mensch

---

181 Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 5. Aufl. 2013), 226. Vgl. auch mit Blick auf Aristoteles: Schmitt, *Aristoteles, Poetik*, 63-65.

182 Vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 129. Die Doppelung von Leib-Sein und Körper-Haben führte auch zu Ansätzen wie etwa dem Edward Gordon Craigs, demzufolge der Schauspieler und damit jeglicher Körper von der Bühne und aus der Sphäre der Kunst verbannt werden soll, da er sich durch seine Unverfügbarkeit in seiner Wahrnehmung nicht als künstlerisches Material eigne. Edward Gordon Craig, »Der Schauspieler und die Übermarionette«, in: ders., *Über die Kunst des Theaters* (Berlin: Gerhardt, 1969), 51-73.

183 Leopold Klepacki, »Die Aneignung des Körpers, Perspektiven einer phänomenologischen Annäherung an den Schauspieler-Körper«, in: Der Körper des Künstlers, Ereignisse und Prozesse der ästhetischen Bildung, hg. v. Diana Lohwasser und Jörg Zirfas (München: kopaed, 2014), 219-234, hier 224, vgl. auch Veit Güssow, Die Präsenz des Schauspielers, Über Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente (Berlin: Alexander, 2013).

184 Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 225.

185 Vgl. ibid., 224, vgl. auch Ulrike Hentschel, »Das so genannte Reale, Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik«, in: Performance, Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst, hg. v. Gabriele Klein und Wolfgang Sting (Bielefeld: transcript, 2005), 131-146.

186 Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 224.

187 Vgl. ibid.

einen Körper *hat*, der sich wie andere Instrumente und Objekte manipulieren, beobachten und instrumentalisieren lässt, und gleichzeitig dieser Leib *ist*, als subjektiv gespürter Leib, in dem man »unmittelbar schalte[t] und walte[t]«, mit seiner Umwelt in Kontakt tritt, sich ausdrückt und der als materieller Ausdruck von Leben angesehen werden kann.[188] »Körper-haben« bezeichnet schließlich auch eine humanspezifische Fähigkeit, zu sich selbst in Distanz zu treten, sich zu objektivieren, zu reflektieren und das dem »Leib-sein« innewohnende, physisch bedingte raumzeitliche Gebundensein an die Gegenwart hinter sich zu lassen.[189] Leib und Körper bilden schließlich eine sich wechselseitig prägende Einheit und bezeichnen Gugutzer zufolge »zwei Seiten einer Medaille, der menschlichen Existenz. Sie sind zwei Perspektiven auf den menschlichen Körper, die zu analytischen Zwecken differenziert werden können, realiter aber nicht getrennt sind. Leib und Körper bilden eine Dualität (eben: Zweiheit) und keinen Dualismus.«[190] Vor dem Hintergrund dieser untrennbaren Dualität soll in dieser Arbeit fortan einfachheitshalber (und auch aufgrund einer ähnlichen Verwendung in der einschlägigen Literatur) vom Körper die Rede sein, der jedoch den Leib automatisch impliziert und somit immer als Leib-Körper verstanden werden soll.

Die »Selbstverdopplung« bzw. »Selbstdifferenzierung« in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug[191] wird nicht nur im Theater, sondern insbesondere auch im Prozess des Musikmachens und des Musikwahrnehmens spürbar.[192] Indem wir, so Wolfgang Rüdiger,

> aktiv Musik mit dem Körper machen, Musik wahrnehmen und auf elementarer oder künstlerisch elaborierter Ebene erleben, wird der Körper sich seiner selbst bzw. werden wir uns unseres Körpers auf besondere, nichtalltägliche Weise gewahr: als eines sich-bewegenden, sich-empfindenden, sich-ausdrückenden, sich-hörenden Leibkörpers voll Nähe und Ferne, Fremdheit und Vertrautheit mit sich selbst.[193]

---

188 Vgl. Edmund Husserl, Cartesianische Meditationen, Eine Einleitung in die Phänomenologie, hg. v. Elisabeth Ströker (Hamburg: Meiner, 2012), 128. Zur Unterscheidung zwischen Leib-sein und Körper-haben siehe auch Gabriel Marcel, »Entwurf einer Phänomenologie des Habens« (1933), in: ders., Werkausgabe, Bd. I, hg. v. Peter Grotzer und Siegfried Foelz (Paderborn u.a.: Schöningh, 1992), 11-152 und Gabriel Marcel (1978), »Leibliche Begegnungen, Notizen aus einem gemeinsamen Gedankengang«, in: Leib – Geist – Geschichte, hg. v. Alfred Kraus (Heidelberg: Hüthig, 1978), 47-73. Zu Weiterentwicklungen und Ausdifferenzierungen von Husserls Ideen insbesondere bei Maurice Merleau-Ponty, Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, Bernhard Waldenfels, Max Scheler und Helmuth Plessner u.a., siehe zusammenfassend Emmanuel Alloa et al. (Hgg.), Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs (= UTB-Handbuch 3633) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012). Vgl. auch Hans-Peter Krüger, »Die Körper-Leib-Differenz von Personen: Exzentrische Positionalität und homo absconditus«, in: DZPhil 59 (2011/4), 577-589.

189 Vgl. Robert Gugutzer, »Der body turn in der Soziologie, Eine programmatische Einführung«, in: body turn, Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports, hg. v. ders. (Bielefeld: transcript, 2006), 9- 56, hier 30.

190 Ibid., 30f.

191 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 41-44 und 248f.

192 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

193 Ibid., vgl. auch Bernhard Waldenfels, *Sinnesschwellen, Studien zur Phänomenologie des Fremden 3* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998), 21. In Anlehnung an Husserl, Scheler und Plessner nutzt Waldenfels den Begriff des »Leibkörpers«, um die alterierende Selbstverdoppeltung zu verdeutlichen,

Im Prozess eines multidimensionalen Verstehens von Musik wird Rüdiger zufolge der ganze Mensch in seiner leibkörperlichen Existenz seiner selbst gewahr, versteht sich neu und wird schließlich ein anderer.[194] »*Musik verstehen und erleben mit dem Körper* bedeutet daher zugleich *Körper verstehen und erleben mit Musik*.«[195] Diese zirkuläre Verbundenheit zwischen Musik und Körper lässt sich schließlich in den Worten Rüdigers folgendermaßen zusammenfassen: »Denn Musik kommt aus dem Leben, wirkt auf das Leben, hat Folgen fürs Zusammenleben.«[196] Jörg Zirfas zufolge stellt der Körper letztendlich den zentralen Bezugspunkt für jede (nicht nur) musikalische Artikulation des Menschen dar, »da er diesen – seien es die Hände, der Mund oder sei es der ganze Körper, der in Bewegung gesetzt wird – für jede Handlung und Erfahrung mit der Musik und sich selbst einsetzt. Erst durch den sich bewegenden und den in Bewegung gesetzten Körper-Leib wird der Musiker zum Musiker.«[197] In diesem Zusammenhang geht Zirfas schließlich davon aus, dass in jeder einzelnen künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Körper dieser auf unterschiedliche Weise in Erscheinung tritt. Dabei spielen verschiedene Funktionen des Körpers eine zentrale Rolle, die Zirfas wie folgt benennt und die in unterschiedlichen Erscheinungen hervortreten, künstlerisch verarbeitet und wahrgenommen werden können:[198]

1. Der *musikalische Sinnenleib* tritt im Zusammenhang zwischen sinnlicher Erfahrung, der Entwicklung und Ausdifferenzierung der Sinne sowie des Selbst- und Weltverständnisses in Erscheinung.
2. Der *Werkzeugleib* ist Gegenstand des praktischen Musizierens, wobei – auch in Form einer Verkörperung eines Könnens – der Körper durch Üben intentional verfügbar gemacht wird.
3. Der *Erscheinungsleib* betrifft die performative Ebene, in der es um Wirkungen geht, die mit dem Erscheinungsbild und dem Auftreten des Musikers verknüpft sind.
4. Der *symbolische Leib* impliziert die Möglichkeit, sich durch körperlich-mimetische Prozesse als Ausdrucksorgan von Gedanken und Empfindungen zu präsentieren.

---

dessen Kern das leibliche Selbst ist. Vgl. auch Bernhard Waldenfels, »Leibliches Musizieren«, in: *Body Sounds, Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2017), 28-43, hier 28 sowie Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 250-252.

194 In Anlehnung an Mersch betont Rüdiger, dass das Verstehen immer vom Nichtverstehen durchsetzt ist: »Besonders in neuer Musik tritt die Leibursprünglichkeit in die Helle des Tages und ins Dunkel des Entzugs zugleich, als Pro-Vokation, An-Ruf, Auf-Ruf, Rätsel und Ereignis. Musikverstehen enthüllt sich hier als vielfältig differenziertes, brüchiges, vielstimmiges und vieldimensionales Geschehen, das stets von Nichtverstehen durchsetzt ist.«Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«.

195 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

196 Ibid., 181. Vgl. zum Begriff des »korporalen Zirkels«: Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«, 139-141 und ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281.

197 Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 37.

198 Vgl. ibid., 23f. Siehe auch Diana Lohwasser und Jörg Zirfas, »Ästhetische und körperliche Figurationen, Ein historisch-pädagogischer Einstieg«, in: *Der Körper des Künstlers, Ereignisse und Prozesse der Ästhetischen Bildung*, hg. v. dies. (München: kopaed, 2014), 9-30, hier 10.

5. Die *sozialleibliche Körperlichkeit* fokussiert Beziehungen zu anderen an der Aufführung Beteiligten (Musikern, Hörern etc.), die geprägt durch den aufführungstechnischen Rahmen in einem besonderen Verhältnis zueinander stehen.

Diese Eigenschaften treten schließlich niemals isoliert, sondern immer in Kombination auf und charakterisieren in all ihrem Facettenreichtum musikalische Aufführungen. Die Spannungskräfte körperlicher Existenz birgt für viele Künstler immense künstlerische Potentiale, die nicht nur im Theater – welches über die grundsätzliche leibkörperliche Doppelung eines Darstellers noch die Dimension einer darzustellenden Figur impliziert –, sondern auch in der Musik herausgearbeitet wurden. Die von Fischer-Lichte wiederholt beschriebenen Schwellenerfahrungen, die das Zentrum ihrer Ästhetik des Performativen darstellen,[199] hängen eng mit dem Körper zusammen, der diese hervorzurufen vermag und dem auch mit Blick auf die Betrachtung des Verhältnisses zwischen Kunst und Nicht-Kunst enorme Relevanz zukommt, wobei Fischer-Lichte Kunst dem metaphorisch extrem aufgeladenen Begriff des Lebens gegenüberstellt:

> Der Mensch bedarf, wie Plessner gezeigt hat, in seiner Abständigkeit von sich selbst der Schwelle, die es zu überschreiten gilt, wenn er sich selbst als einen anderen (wieder)finden will. Als Bewusstsein begabter lebendiger Organismus, als *embodied mind*, kann er nur er selbst werden, wenn er sich permanent neu hervorbringt, sich ständig verwandelt, immer wieder Schwellen überschreitet, wie die Aufführung es ihm ermöglicht, ja, ihm abfordert. Die Aufführung ist in dieser Hinsicht, prononciert gesprochen, sowohl als das Leben selbst als auch als sein Modell zu begreifen – als das Leben selbst, insofern sie die Lebenszeit der an ihr Beteiligten, von Akteuren und Zuschauern, real verbraucht und ihnen Gelegenheit gibt, sich ständig neu hervorzubringen; als ein Modell des Lebens, insofern sie diese Prozesse in besonderer Intensität und Auffälligkeit vollzieht, so dass die Aufmerksamkeit der an ihr Beteiligten sich auf sie richtet und sie so ihrer gewahr werden. Es ist unser Leben, das in der Aufführung in Erscheinung tritt, gegenwärtig wird und vergeht. […] Einer Ästhetik des Performativen geht es dagegen um das Erscheinen von Menschen und Dingen, nicht um ihre Scheinhaftigkeit, um die Flüchtigkeit ihres Erscheinens und nicht um ihre Vergänglichkeit. Sie weist Aufführungen nicht als Sinnbild und Abbild menschlichen Lebens aus, sondern als das menschliche Leben selbst und zugleich als sein Modell. Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht in einem metaphorischen Sinn. Tiefer als in einer Aufführung kann sich Kunst wohl kaum auf das Leben einlassen, weiter als hier sich ihm wohl kaum annähern.[200]

Auch wenn sich mit den musikalisch-künstlerischen Mitteln der hier zu betrachtenden Kompositionen wohl kaum eine solch extreme Annäherung erreichen lässt und auch soll, wie es in den von Fischer-Lichte gewählten Beispielen der Fall ist, bei de-

199 Siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

200 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 359f. Zum Begriff des aus den Kognitionswissenschaften stammenden Begriffes des *embodied mind* siehe Francisco J. Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).

nen es unter anderem auch um Selbstverletzungen geht,[201] kann sich die Musik Gisela Nauck zufolge in der Hinwendung zur alltäglichen Lebenswelt einen Wirklichkeitssinn erschließen, »der in der Lebenspraxis ansetzt und diese auf verschiedene Weise in Kunst einfließen lässt«.[202] Gerade diese Hinwendung zur alltäglichen Lebenswelt muss jedoch nicht von grenzauflösenden Tendenzen und Absichten geprägt sein, sondern kann vielmehr auch den Blick auf trennende Schwellen schärfen und vielschichtige Bezugsmöglichkeiten aufzeigen.[203]

Die Hinwendung zur alltäglichen Lebenswelt bzw. das »Reale« der Musik erschöpft sich Dieter Mersch zufolge dabei gerade nicht in der Tatsache, dass beispielsweise bloß ihr Stoff (in Form von Bildern, Lauten, Dichtungen, Computersounds, Natur- und Alltagsgeräuschen, Fernsehausschnitten oder reproduzierten Musikfetzen)[204] aus der Realität extrahiert wurde, sondern dass Kompositionen auf eine veränderte Weise auf die Welt reagieren und auf neue Art »realistisch« zu sein vermögen:

> Es geht dabei nicht um die Wiederherstellung einer Realität und ihrer Präsenz in einem repräsentionalen Sinne, auch nicht um eine Feier der Archive, die die ubiquitär aufzeichenbaren Spuren des Klangs als andere Gedächtnisformen nutzen, und schon gar nicht um Abbildlichkeit, um die Restitution der verlorenen Mimesis, sondern um die Evokation eines ›Realen‹, das für sich selbst steht und dessen Wirkung nicht zu leugnen ist. Anders gewendet: Realismus bedeutet hier: eine eigene Wirklichkeit aufstellen, eine, die direkt und unverstellt auf die Hörer oder Betrachter ›ein-wirkt‹ und die durch ihre Situierung etwas auslöst, an dem wir weder vorbeischauen noch das wir überhören könnten. […] Es erscheint nicht verfremdet, sondern seltsam ›ver-setzt‹, als Wiedergänger, der uns irritiert, verfolgt oder irreleitet, um uns immer wieder von Neuem in eine nicht zu stillende Unruhe zu versetzen.[205]

Gerade Erfahrungen von Intensität schaffen in diesem Sinne eigene Wirklichkeiten, was Hans-Joachim Hespos folgendermaßen beschreibt: »Eine Art notiertes Risiko ist mir lieber, als dass jemand sagt, es stimme irgend etwas auf diesem Planeten. Es ist ein Wort von Picasso, der sagte ›Schafft Wirklichkeit!‹ Wir schaffen Wirklichkeiten. Das Ist-da, das Ist-so, mehr nicht. Weder gut, noch schlecht, noch sonstwiewas. Aber vielleicht eine Wirklichkeit von Intensität.«[206]

Die Idee der Erschaffung eigener Wirklichkeiten durch die Kunst findet sich auch in philosophischen Ansätzen, denen zufolge »echte« Wirklichkeit dahingehend nicht mehr von Kunst unterscheidbar sei, da erstere selbst ebenso konstruiert und von Menschen erschaffen ist wie die von Kunst erzeugten Wirklichkeiten. Die einzig verbleibende Wirklichkeit ist nach Gumbrecht

201 Siehe zum Beispiel die von Fischer-Lichte wiederholt angeführten Performance »Lips of Thomas« von Marina Abramovic am 24. Oktober 1975 in Innsbruck.

202 Nauck, »Leben Wirklichkeit Alltag«, 16.

203 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 249, siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

204 Vgl. Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, 41.

205 Ibid., 41f.

206 Hespos, »pfade des risikos«, 71. Vgl. auch Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 335.

> so zu einer Konstruktion verdünnt worden, nicht wirklicher als die – ja immer von Menschen geschaffene – Kunst, was der Kunst zwar einen neuen Status als Teil der alltäglichen Wirklichkeit zuwies, ihr es aber gleichzeitig schwer machte, gegenüber der immer auch schon (»sozial«) geschaffenen Wirklichkeit ihre Besonderheit zu finden und zu behaupten. […] Statt ›darzustellen‹ oder ›auszudrücken‹, hat sich nun die Kunst während des vergangenen halben Jahrhunderts, glaube ich, vorbewusst, halb-programmatisch und in vielfachen Modalitäten (aber natürlich nicht ausschließlich) dem in einer solchen veränderten Umwelt intensiv gewordenen Bedürfnis zugewandt, ja der brennenden Sehnsucht, Wirklichkeit unmittelbar zu spüren, zu erleben, zu haben. Das ›neue Erhabene‹, the contemporary sublime, ist der Konvergenzpunkt all der künstlerischen Versuche, uns eine Wirklichkeit, eine materielle, substantielle, mit den Sinnen wahrnehmbare Wirklichkeit zurückzugeben, eine Wirklichkeit, die man berühren und an der man sich festhalten kann.[207]

Aus der Tatsache, dass Kunst gleichzeitig einerseits als Bezugsform für eine außerhalb ihrer selbst liegenden Wirklichkeit verstanden werden kann sowie andererseits als Wirklichkeit für sich, ergibt sich laut Ursula Brandstätter eine »ästhetische Differenz«, die uns das Kunstwerk »zum einen selbst als etwas erfahren lässt, das andererseits auch auf etwas anderes Bezug nimmt«[208] und zudem auf eine bestimmte Art und Weise präsentiert wird. Präsenz, Präsentation und Repräsentation stellen demnach verschiedene Dimensionen eines Kunstwerks dar: »Sie basieren aufeinander und durchdringen einander wechselseitig. Erst im Ineinander von Präsenz, Präsentation und Repräsentation ereignet sich das, was wir die Erfahrung eines Kunstwerks nennen.«[209]

8. Institutionelle Rahmungen als kunstdefinitorische Grundlage

Die Entwicklung hin zur Ereignishaftigkeit von Aufführungen, die den Zeitraum seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts maßgeblich prägte, erhielt in der Musik – wie die in dieser Arbeit diskutierten Beispiele zeigen – unterschiedlichste Ausprägungen, Mischformen und Einflussgrade, wobei jede Komposition sich auf jeweils besondere Weise als Kunst präsentiert und verstanden werden möchte und dabei den Körper auf je eigene Art künstlerisch einsetzt, betrachtet, ausstellt, nutzt, präsentiert und transformiert. Das Projekt einer abschließenden und übergreifenden Definition von Kunst muss als Konsequenz aus der hier skizzierten Debatte letztlich grundsätzlich in Frage

---

207 Hans Ulrich Gumbrecht, »Was ›will‹ die Kunst der Gegenwart?«, in: *FAZ* (2. Juli 2011), verfügbar auf https://blogs.faz.net/digital/2011/07/02/was-will-die-kunst-der-gegenwart-13/, letzter Aufruf: 1.9.2019, Hervorhebungen im Original. Mit dem Begriff des »Erhabenen« meint Gumbrecht hier »Momente des Erlebens, vor allem des Kunst-Erlebens, deren Größe, Komplexität oder Intensität das Fassungs- und Auflösungsvermögen der menschlichen Wahrnehmung überfordern (daneben gibt es eine Vielzahl von einzelnen, oft philosophiegeschichtlich wichtigen Weiterentwicklungen des Begriffs, die aber alle ihren Ausgang nehmen beim Erhabenen, als dem, was uns überwältigt.)«

208 Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 78f.

209 Ibid., 80.

gestellt und zugunsten der Bestimmung von Kunst in Abhängigkeit ihrer vielfältigen Erscheinungsformen und Funktionen aufgegeben werden.[210]

Trotz alledem widmen sich der theoretischen Betrachtung des zentralen Begriffes der ästhetischen Erfahrung in jüngster Zeit wieder vermehrt Theorien der Kunst, die das spezifisch Künstlerische über dessen besonderen phänomenalen Charakter, seine reflexive Struktur oder eine spezielle Werthaftigkeit zu fassen versuchen.[211] Die Tatsache, dass manche Kunstwerke wie beispielswiese *Readymades* vom Rezipienten grundsätzlich nicht von nichtkünstlerischen und alltäglichen Objekten unterschieden werden können, führt schließlich ein zentrales Wesensmerkmal der Kunst seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ins Feld, welches unter anderem von Fischer-Lichte mit Blick auf das zeitgenössische Theater analysiert wurde: Fischer-Lichte zufolge ist – mit Verweis auf Richard Shusterman – der Unterschied zwischen Kunst und dem täglichen Leben schließlich nur noch in einer bestimmten Rahmung[212] von Aufführungen – i.e. einer speziellen Darbietungsform als Präsentationsform[213] –zu finden, die ein Kunstwerk als Kunst erscheinen lässt.[214] Spezielle Darbietungssituationen lösen im Rezipienten Brandstätter zufolge »ein bestimmtes Rezeptionsverhalten aus, das die Präsentation als Darbietung erkennt und das zu einer besonderen Art der Aufmerksamkeit für die sinnlichen Eigenschaften des Dargebotenen führt.«[215] Aufgrund der Rahmung lassen sich bestimmte Szenen somit von anderen Ereignissen, die nicht von Rahmen eingeschlossen werden, abgrenzen. Das »Auf-die-Bühne-Bringen«, Einrahmen bzw. Dramatisieren eignet sich Fischer-Lichte zufolge jedoch nur bedingt, um Kunst von anderen Arten der *cultural performances*[216] zu unterscheiden, da auch nicht-künstlerische Aufführungen wie Sportereignisse, Gottesdienste und Parlamentssitzungen Rahmungen aufweisen. Darüber hinaus sind Theater- und Konzertaufführungen nicht (mehr) an gewohnte Rahmungen, welche auch durch Aufführungsräume geprägt werden, gebunden. Vielmehr wird bewusst mit alltäglichen Orten wie Turnhalle, Baustelle, Schwimmbad etc. als Aufführungsorte experimentiert, wodurch der Begriff der Bühne eine radikale Erweiterung erfährt und Rahmungen weniger (institutionell) kunstausweisenden Charakter offenbaren. Wenn somit auf der einen Seite künstlerische Aufführungen eine Annäherung an nicht-künstlerische Ereignisse anstreben und auf der anderen Seite sich

210 Vgl. Roland Bluhm und Reinold Schmücker (Hgg.), *Kunst und Kunstbegriff, Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik* (Paderborn: Mentis, 2002).

211 Vgl. Deines, Liptow, Seel, *Kunst und Erfahrung*, 9.

212 Vgl. auch den Begriff des »Praxiszusammenhangs« bei Bertram, der u.a. von Museen, Konzertsälen, Künstlern und Kunstkritik geprägt wird. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 37f.

213 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 79.

214 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 351. Vgl. auch Richard Shusterman, »Tatort, Kunst als Dramatisieren«, in: Ästhetik der Inszenierung, Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), 126-143.

215 Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik, 79.

216 Der Begriff *cultural performance* stammt von Milton Singer, der ihn Ende der 1950er Jahre nutzte, um kleinste beobachtbare Einheiten von kulturellen Strukturen zu beschreiben, in denen sich das Selbstbild und Selbstverständnis einer Kultur ausdrücken, darstellen und ausstellen. Vgl. Milton Singer, *Traditional India, Structure and Change* (Jaipur: Rawat Publications, 1960), XIIf.

nicht-künstlerische Aufführungen durch eine für die moderne Gesellschaft paradigmatisch steigende Theatralisierung und Ästhetisierung kontinuierlich dem künstlerischen Bereich annähern, bleibt letztendlich Fischer-Lichte zufolge nur folgende Definitionsmöglichkeit: »Eine Aufführung gilt als künstlerisch, wenn sie im Rahmen der Institution Kunst stattfindet; sie ist den nicht-künstlerischen Aufführungen zuzurechnen, wenn sie im Rahmen der Institutionen Politik, Sport, Recht, Religion etc. veranstaltet wird.«[217] Letztlich eignen sich nach Fischer-Lichte somit weder eine spezifische Ereignishaftigkeit, besondere Inszenierungsstrategien, noch die Ermöglichung ästhetischer Erfahrungen bzw. Schwellenerfahrungen, sondern allein der institutionelle Rahmen,[218] um eine Aufführung dem künstlerischen oder nicht-künstlerischen Bereich zuzuordnen:

> Auch wenn die Künstler daran arbeiten, die Grenzen zwischen Kunst und Leben, zwischen dem Ästhetischen und dem Sozialen, Politischen, Ethischen zu überschreiten, zu verwischen, ja zu annullieren, vermögen die von ihnen initiierten Aufführungen wohl, auf die Autonomie von Kunst zu reflektieren, nicht aber sie aufzuheben. Denn diese wird durch die Institution Kunst garantiert.[219]

Der nicht-künstlerische Bereich wird insbesondere in Abgrenzung zur Neuen Musik, der Performancekunst und der Klanginstallation meist automatisch mit der alltäglichen Lebenswelt gleichgesetzt.[220] Mit dem Begriff der alltäglichen Lebenswelt beruft sich Wolfgang Lessing auf die Definition von Alfred Schütz und Thomas Luckmann, der zufolge dieser Begriff sich auf jenen Wirklichkeitsbereich bezieht, »den der wache und normale Erwachsene in der Einstellung des gesunden Menschenverstandes als schlicht gegeben vorfindet. Mit schlicht gegeben bezeichnen wir alles, was wir fraglos erleben, jeden Sachverhalt, der für uns bis auf weiteres unproblematisch ist.«[221] Vor diesem Hintergrund scheinen Kunstwerke überhaupt erst den Bereich des Nichtkunstwerks zu erzeugen: »Denn solange ich in den Gewohnheiten alltäglicher Wahrnehmung verharre, bin ich vielleicht in der Lage, bestimmte Objekte als Kunst wahrzunehmen. Meine Alltagshandlungen treten aber erst dann als Repräsentation einer ›Nichtkunst‹ in

---

217 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 352. Als Sonderfälle wären dabei meiner Auffassung nach Kunstaufführungen wie Lesungen oder Musikaufführungen im Rahmen von beispielsweise Parlamentsdebatten oder Gottesdiensten zu diskutieren, welche zwar im Rahmen der Institution Politik bzw. Religion stattfinden und politische bzw. religiöse Inhalte verarbeiten können und dennoch dem Bereich des Künstlerischen zuortbar bleiben und als solche wahrgenommen werden.

218 Durch das Zusammenwirken aller Beteiligten – der Künstler, Kritiker, Theoretiker, Administratoren, Zensoren, Agenten u.a. – entstand schließlich die heutige Ausprägung der Institution Kunst. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 353f.

219 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 352.

220 Vgl. Wolfgang Lessing, »An der Schwelle – Vermittlung zwischen Kunst und Erziehung«, in: *neues hören und sehen… und vermittlen, Pädagogische Modelle und Reflexionen zur Neuen* Musik (= Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar Band 7), hg. v. Michael Dartsch, Sigrid Konrad und Christian Rolle (Regensburg: ConBrio, 2012), 197-211, hier 202. Siehe auch Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997), 142.

221 Alfred Schütz und Thomas Luckmann, *Strukturen der Lebenswelt* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979), 25. Zu einer eingehenden Definition des Alltags – v.a. auch mit Blick auf Alltag als Aktivität – siehe Kapitel II/8 dieser Arbeit.

Erscheinung, wenn ich einen Wahrnehmungswechsel vollzogen habe und sie aus einer externen Perspektive betrachte.«[222] Daraus folgt mit Blick auf den »Rahmen« als Definitionsmerkmal von Kunst, dass überall dort, »wo der Rahmen des Kunstwerks nicht mehr automatisch gegeben ist, sondern selbst thematisch wird – und das trifft auf weite Teile der Neuen Musik, aber auch auf die Bereiche der Klanginstallation und der Performancekunst zu – […] er selbst und mit ihm die Grenze zwischen Kunstwerk und Nichtkunstwerk als irritierendes Moment in Erscheinung [tritt].«[223] Der institutionelle Rahmen der Kunst kann somit nicht als weitestgehend konstant angesehen werden, sondern befindet sich selbst – nicht zuletzt auch dadurch, dass er zu einem künstlerisch bearbeitbaren Thema erwählt werden kann – in stetiger Entwicklung sowie im Fokus einer kritischen Auseinandersetzung durch die Kunst.[224]

9. »Kunst als menschliche Praxis« – Georg W. Bertram

Hinsichtlich der bisher angesprochenen Theorien kann zusammenfassend festgestellt werden, dass diese sich entweder darum bemühen, Unterscheidungskriterien zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufzuspüren und eine – wenngleich definitorisch nicht fassbare – Differenzierung beider Bereiche grundsätzlich voraussetzen, oder aber Differenzierungsversuche zugunsten einer möglichst weitreichenden Betrachtung ästhetischer Erfahrung aufgeben. Vor diesem Hintergrund schlägt Georg W. Bertram schließlich vor, jegliche Kunst nicht in Abgrenzung, sondern als Teil der Nicht-Kunst in Form menschlicher Praktiken zu betrachten und sie in einer tiefgehenden Kontinuität zu anderen menschlichen Praktiken aufzufassen, »da sie nur durch ihre Bezugnahme auf diese Praktiken überhaupt das Potential gewinnt, das für sie spezifisch ist.«[225] Kunstwerke sind demnach Teil der menschlichen Praxis, aber nicht eins mit ihr, da sie Besonderheiten aufweisen, zu denen der Gebrauch besonderer Materialien, eine besondere Materialbeherrschung seitens der Produzierenden, bestimmte Kenntnisse hinsichtlich von Gattungen, Epochen sowie spezifische Wahrnehmungsfähigkeiten seitens der Rezipie-

---

222 Lessing, »An der Schwelle«, 204. Siehe auch zu einer Fokussierung von Schwellensituationen (in Form von Übergangsbereichen zwischen nicht-ästhetischer und ästhetischer Erfahrung) als Kennzeichen für das Vorhandensein einer Dimension des Künstlerischen: Wolfgang Lessing, »Auf der Suche nach dem Künstlerischen… Vorüberlegungen zu einer empirischen Annäherung«, in: *Erkundungen, Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 59), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2019), 124-153.

223 Lessing, »An der Schwelle«, 205.

224 Siehe zu einer Betrachtung der Avantgarde als Auseinandersetzung mit der bürgerlichen Institution Kunst im Kontext der 1970er Jahre Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt a.M.: suhrkamp, 1974). Der bei Fischer-Lichte und Lessing u.a. gemeinte institutionelle Rahmen beschreibt – auch als Folge aus den von Peter Bürger beschriebenen Entwicklungen – ein bereits weiterentwickeltes, flexibles und im stetigen Prozess befindliches Bild der Institution Kunst, wie es sich aus heutiger Sicht darstellt.

225 Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 11.

renden zählen.[226] Kunstwerke verdanken ihre Existenz einer Gesamtheit an historisch-kulturellen Praktiken, in denen sie situiert sind.[227] »Kunst ist eine Praxis, für die ein Bezug auf andere Praktiken wesentlich ist und die aus diesem Grund nicht in Abgrenzung von anderen Praktiken, sondern unter Rekurs auf die Art und Weise dieses Bezugs zu begreifen ist.«[228] Kunst ist dabei – wie auch andere menschliche Praktiken – eine reflexive Praxisform, mittels derer Menschen im Rahmen einer kulturellen Praxis Stellung zu sich nehmen: »Was der Mensch ist, ist er immer auch dadurch, dass er Stellung nimmt, und zwar zu sich, und dieses Stellungnehmen ist als ein praktisches Geschehen zu begreifen.«[229] Kunst leistet schließlich als produktives Moment und als vielfältige, reichhaltige und kontroverse Praxis eine spezifische Reflexion anderer menschlicher Praktiken, weshalb eine Auseinandersetzung mit Kunstwerken aus Sicht menschlicher Lebensformen insgesamt erfolgen muss sowie diese herausfordert.[230] Somit beinhaltet Kunst als menschliche Praxis auch das theoretische Nachdenken über Kunst und ist exemplarisch für die menschliche Praxis insgesamt zu verstehen, die davon geprägt ist, dass der Mensch zu sich Stellung nimmt.[231]

10. Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung

Der Begriff der Grenze – inklusive des häufig in den unterschiedlichsten Zusammenhängen gebrauchten Modeworts des »Grenzgangs« – erscheint laut Fischer-Lichte mit Bezug auf die künstlerische Auslotung von Überschreitungen seit den 1950er Jahren als oftmals ungeeignet, da eine Grenze das Weiter-, das Überschreiten zu hindern sucht, während eine Schwelle dazu einlädt.[232] An die Stelle der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert historisch etablierten Trennlinien zwischen Gegensatzpaaren wie Kunst und alltäglicher Lebenswelt, Hochkultur und populärer Kultur, westlicher Kultur und nicht-westlicher Kultur treten in heutiger Sichtweise vielmehr graduelle Differenzen und dynamische Differenzierungen.[233] Obwohl der Begriff der Grenze bzw. des Grenzganges in einschlägigen Diskussionen sehr gebräuchlich ist, soll im Folgenden in Anlehnung an Fischer-Lichte der Begriff der Schwelle verwendet werden, wobei sich zeigen wird, dass sich durchaus auch Widerstände bei Schwellenüberschreitungen aufzeigen können, die somit wiederum den Eigenschaften einer Grenze näher rücken. Dies resultiert daraus, dass beispielsweise bei Heinz Holliger und Hans-Joachim Hespos unüberwindbare körperliche Grenzen erfahrbar werden, was die Verwendung des Begriffs einer absoluten Grenze anstelle einer durchlässigen Schwelle nahelegt.

226 Vgl. ibid., 11f.
227 Vgl. ibid.
228 Ibid.
229 Ibid., 13.
230 Vgl. ibid., 16.
231 Vgl. ibid., 20. Mit dem Begriff der »menschlichen Praxis« meint Bertram traditionsgebundende Praktiken des alltäglichen und nichtalltäglichen Lebens, die sich in stetigem Wandel befinden. Vgl. ibid., 54-56.
232 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 358.
233 Vgl. ibid., 356f.

Hinsichtlich der Überschreitung von Grenzen und Schwellen betont Fischer-Lichte, dass beide – Grenze und Schwelle – durchaus Gefahren und Risiken mit sich bringen können und ein gewisses Risikopotential bergen:

> Die Verletzung von Grenzen ist häufig mit Sanktionen belegt. Wer immer eine Grenze errichtet, wird sie hüten und überwachen, bestimmte Regeln und Gesetze für eine mögliche – ausnahmsweise – Überschreitung der Grenze erlassen und jeden Versuch, sie unerlaubt zu überqueren, zu ahnden suchen. Aber auch das Überschreiten von Schwellen birgt mannigfache Gefahren und Risiken, weil man nicht wissen kann, was einen jenseits der Schwelle erwartet, mit welchen Erscheinungen, Herausforderungen, Ungewissheiten man dort konfrontiert wird. Die Monster, die man diesseits der Schwelle zurückgelassen hat, können einem auch jenseits der Schwelle wieder auflauern. Der Unterschied zwischen Grenze und Schwelle lässt sich also nicht im Hinblick auf die Gefahren einer Überschreitung bestimmen. Er liegt vielmehr in dem Hof von Konnotationen, ja Assoziationen, der beide Begriffe umgibt. Der Begriff der Grenze konnotiert eher den Ausschluss, das Trennende, den Endpunkt. Er ist an seine Grenzen gelangt, kann nicht weiter, bleibt liegen, ist am Ende.[234]

Hier offenbaren sich die unterschiedlichen Facetten des Begriffs der »Grenze«, der einerseits errichtete Grenzen, welche mit Regeln und Gesetzen der Überquerung belegt werden, und andererseits Endpunkte bezeichnen kann, die sich – wie im Falle von körperlichen Grenzen – nicht überschreiten lassen, sofern man sein Leben nicht riskieren möchte. Im Unterschied dazu ist der Begriff »Schwelle« keineswegs mit Verboten und Gesetzen behaftet. Dennoch erscheint dieser hochambivalent und wird von Fischer-Lichte sogar dem Bereich der Magie zugeordnet. »Während die Grenze als Linie gedacht wird, die etwas ein- und anderes ausschließt, als eine Scheidelinie, ist die Schwelle als ein Zwischenraum vorzustellen, in dem sich alles mögliche ereignen kann.«[235] Ob etwas als Ort der Ermöglichung, Ermächtigung und Verwandlung oder als trennende, etwas ein- und anderes ausschließende Linie wahrgenommen wird, ist letztlich in vielen Fällen vom Betrachter abhängig: »Was dem einen als eine – vielleicht gar unüberwindbare – Grenze erscheint, wird von dem anderen als eine Schwelle wahrgenommen, die zum Überschreiten einlädt. Auch werden Grenzen oft erst im Akt der Übertretung – also indem sie als Schwelle genutzt werden – überhaupt als Grenzen erfahren.«[236] Daraus ergibt sich, dass nicht nur Kunstwerke den Bereich zwischen Kunst und Nicht-Kunst auf jeweils besondere Art zu erfassen versuchen, sondern dass es schließlich auch immer vom einzelnen Rezipienten abhängt, wie die Unterscheidung zwischen Kunst oder Nicht-Kunst – in Form einer Grenze oder Schwelle – wahr- und vorgenommen wird.

Der hier beschriebene Aspekt der künstlerischen Schwellenüberschreitungen geht in Teilen auf die Ritualforschung zurück, welche einige Parallelen anbietet. Die für Rituale charakteristischen Übergangssituationen hat der Ritualforscher Victor Turner genauer analysiert und – in Anlehnung an Arnold van Gennep[237] – mit dem Begriff der

---

234 Ibid., 357.
235 Ibid., 358.
236 Ibid., 358.
237 Arnold van Gennep, *Übergangsriten, (Les rites de passage)* (1909) (Frankfurt a.M.: Campus, 2005).

Liminalität bezeichnet. Liminalität meint einen Schwellenzustand, in den sich Teilnehmer eines Rituals begeben, wobei sich diese von vorherrschenden Sozialordnungen lösen. Sie wird als Charakteristikum einer universellen Typik ritueller Erfahrung angesehen.[238] Auch wenn Rituale nicht mit Kunstaufführungen gleichzusetzen sind, so weisen sie gewisse Ähnlichkeiten auf, wie beispielsweise sorgfältig geplante und unter Umständen auch geprobte Inszenierungen sowie die Möglichkeit zu Schwellenerfahrungen und Gemeinschaftsbildung, die es oftmals sogar schwierig machen, Kriterien für eine klare Abgrenzung zwischen Konzert- oder Theateraufführungen und Ritualen zu formulieren.[239] Das Liminale führt laut Turner zu einem Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gemeinschaft, die er als »communitas« bezeichnet. Eine »Communitas« entsteht dort, wo bestehende Asymmetrien zwischen handelnden Personen vorübergehend nivelliert werden und dabei bestehenden sozialen Ungleichheiten im rituellen Akt der Boden entzogen wird.[240] Forderungen, Theater in ein Fest oder Ritual zu transformieren, was insbesondere Antonin Artaud propagierte,[241] folgen dem Wunsch, auch in Kunstaufführungen solche Formen von Gemeinschaft zu erproben. Fischer-Lichte folgert schließlich im Rahmen der Auffassung des Theaters als transformativer Performanz bzw. als Ritual, dass die Erfahrung von Liminalität sich nicht nur als rituelle Erfahrung bezeichnen lässt: »Es ist vielmehr an der Zeit, für sie den Begriff der ästhetischen Erfahrung zu reklamieren und ihn entsprechend zu redefinieren«.[242] Darüber hinaus überträgt Fischer-Lichte die gerade angesprochenen gemeinschaftsbildenden Aspekte des Theaters und des Rituals auch auf den außerkünstlerischen Bereich, wie beispielsweise auf politische Handlungen, welche ihrer Wahrnehmung nach eine zu Ritualen vergleichbare Herstellung und Bekräftigung von Gemeinschaften anstreben, »indem gemeinsam bestimmte Handlungen vollzogen und spezifische Erlebnisse gemacht werden.«[243] Allerdings zielen politische und rituelle Veranstaltungen zumeist auf die Erzeugung von Gemeinschaft, welche über das Ende der Veranstaltung hinaus andauern soll, was bei Theateraufführungen nicht unbedingt der Fall sein muss.[244] Die Art der Gemeinschaftsbildung in den Bereichen des Sports und des Zirkus' beispielsweise erfolgt Fischer-Lichte zufolge (mit Bezug auf Sergei M. Eisenstein) im Vergleich zu politischen Handlungen jedoch oftmals auf eine Weise, die sich wiederum mit dem zeitgenössischen Theater vergleichen lässt:

---

238 Vgl. Victor Turner, *Das Ritual, Struktur und Anti-Struktur* (Frankfurt a.M. und New York: Campus, 2005), 96.

239 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 307.

240 Vgl. Turner, *Das Ritual*, 94-127. Vgl. auch Lessing, »An der Schwelle«, 204f.

241 Vgl. Antonin Artaud, *Das Theater und sein Double* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979) sowie Doris Kolech, »Der magische Atem des Theaters, Ritual und Revolte bei Antonin Artaud«, in: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, hg. v. Franz Norbert Mennemeier und Erika Fischer-Lichte (Tübingen und Basel: Francke, 1994), 231-254.

242 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 340.

243 Ibid., 342.

244 Vgl. ibid., 347, siehe auch Thomas Meyer und Martina Kampmann, *Politik als Theater, Die neue Macht der Darstellungskunst* (Berlin: Aufbau, 1998) und Hans Georg Soeffner und Dirk Tänzler (Hgg.), *Figurative Politik, Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft* (Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2002).

> Der Bezug auf den Zirkus oder auf den Sport zielte dagegen nach Eisensteins Worten auf ihre Wirkung als ein ›sinnlich tonisierendes Bad‹, auf ihre Verweigerung, Bedeutungen zu übermitteln, ihre Fähigkeit, im Zuschauer Wundern, Staunen, Entsetzen, Schocks auszulösen und so unmittelbar körperlich auf ihn einzuwirken. Die Schwellenerfahrungen, auf die hier abgehoben wurde, betrafen also zum einen den Prozess der Verwandlung des Individuums in ein Mitglied einer Gemeinschaft, also seine soziale Transformation, und zum anderen den einer somatischen – physiologischen, affektiven – Veränderung. Theateraufführungen sollten sich in ihren Wirkungen diesen anderen Genres von Aufführungen annähern.[245]

Vor dem Hintergrund, dass die sogenannte performative Wende nicht nur neue Arten von künstlerischen Aufführungen, sondern ebenso eine Theatralisierung und Ästhetisierung von nicht-künstlerischen Aufführungen hervorbrachte, betont Fischer-Lichte, dass nicht-künstlerische sowie künstlerische Aufführungen gleichermaßen energetische Felder von hoher Intensität bilden können: »Der emotionale Ausnahmezustand, das Aufgehen in einer Gemeinschaft, die für Sportwettkämpfe – wie für Feste – charakteristische Paradoxie von Regelhaftigkeit und Exzess versetzt alle Beteiligten in den Zustand eines radikalen *betwixt and between* und ermöglicht ihnen so Schwellenerfahrungen.«[246] Da Fischer-Lichte Schwellenerfahrungen als ästhetische Erfahrungen in das Zentrum der Betrachtung stellt, die in nicht-künstlerischen wie auch in künstlerichen Kontexten gleichermaßen zu finden sind, gerät eine Differenzierung zwischen Kunst und Nicht-Kunst schließlich in den Hintergrund und scheint sich teilweise aufzulösen. Albrecht Wellmer stellt hingegen heraus, dass gerade

> die Öffnung der Musik zur Nichtmusik das Gegenteil einer Nivellierung des Unterschieds zwischen Kunst und Nichtkunst, zwischen Musik und Nichtmusik [bedeutet]; nicht die Nivellierung dieses Unterschieds, sondern eine neue Art des Bezugs der Musik als Kunst auf die Nichtmusik […] ist die Pointe von Cages Öffnung der Musik zur Nichtmusik. Sie, allgemein gesprochen, ist der Sinn ihres Sinnentzugs.[247]

Aus den genannten Fokussierungen Fischer-Lichtes und Albrecht Wellmers lässt sich die zentrale Problemstellung der vorliegenden Arbeit ablesen: Während Fischer-Lichte von einer Entgrenzung zwischen Kunst und Nicht-Kunst (wenn nicht sogar dem semantisch hoch aufgeladenen Begriff des Lebens) spricht, welche sich verstärkt infolge der performativen Wende ab den 1960er Jahren ereignet,[248] so betont Wellmer, wie gerade zitiert, dass ein wesentlicher Protagonist eben dieser performativen Wende in der Musik, John Cage, gerade durch eine Öffnung der Musik zur Nichtmusik keineswegs eine Nivellierung erreichte, sondern eher den Blick auf die sie trennende Schwelle geradezu schärfte und Bezugsmöglichkeiten künstlerisch herausarbeitete. Solche vielschichtigen Bezugspotentiale beschreibt Christian Grüny mit Blick auf das Werk *4'33"* (1952) folgendermaßen:

---

245 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 342.

246 Ibid., 347. Vgl. auch Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«.

247 Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 249.

248 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 317.

> Das stille Stück bleibt weder als reine Geste stehen, noch lässt es sich schlicht als ästhetische Erscheinung wahrnehmen, sondern es zwingt auch ein heutiges Publikum noch dazu, sich auf der Schwelle zwischen identifizierendem Hören (Husten als Husten), der emotionalen Reaktion darauf (Husten als Störung) und dem akousmatischen Hören (Husten als Klangobjekt) aufzuhalten, ohne es zu einer Vereindeutigung zu bringen. […] Das Feld des Musikalischen schließt sich hier nicht zur Musik, sondern bleibt offen für Übergänge […]: Auf der Ebene des Hörens zwischen Musik und Nichtmusik, auf der Erfahrungsebene zwischen Hören und Bewertung, auf der kulturellen Ebene zwischen Hören, Reflexion und Diskus.[249]

Anhand einer Auswahl von Werken aus dem Zeitraum 1971-2018 soll im Folgenden geprüft werden, wo und wie diese entgrenzende Tendenzen aufweisen oder auf welche Weise sie eine Trennung zwischen Kunst und Nicht-Kunst hervorheben bzw. zwischen beiden Tendenzen changieren und dabei mit künstlerisch-musikalischen Mitteln Distanzauslotungen vornehmen und schließlich – in den Worten Grünys – Übergänge auf verschiedenen Ebenen öffnen. Aus dieser Fragestellung ergibt sich schließlich die These, dass der Einsatz des Musikerkörpers die zentrale Rolle im Rahmen solcher Grenz- oder Schwellenüberschreitungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst einnimmt und diese auf sehr unterschiedliche Weise herbeiführt und erfahrbar macht.

Auf der Grundlage der weitreichenden und vielfältigen Möglichkeiten an Betrachtungen des Verhältnisses von Kunst und Nicht-Kunst sollen die durch kompositorische Distanzauslotungen entstehenden künstlerischen Potentiale der hier behandelten Werke aufgespürt und hinsichtlich ihrer Entstehung und Wirkung diskutiert werden, wobei folgende Fragen im Mittelpunkt der Betrachtung stehen werden:

1. Tendieren die hier zu behandelnden Beispiele zu einer Nivellierung zwischen Kunst und Nicht-Kunst oder stehen trennende Aspekte im Mittelpunkt? Wird eine besondere Art von Distanzauslotung und -bewegung vorgenommen, welche Übergänge auf verschiedenen Ebenen zu öffnen vermag?
2. Werden in Aufführungsprozessen Schwellen oder Grenzen explizit? Werden Grenzen künstlerisch in Schwellen verwandelt oder umgekehrt?
3. Auf welche Weise erfolgt die künstlerische Auseinandersetzung mit Schwellen (oder Grenzen) zwischen Kunst und Nicht-Kunst? Handelt es sich beispielsweise um eine Kontextverschiebung, welche alltägliche Elemente und Aktivitäten in den Konzertrahmen transferiert, um das Gewöhnliche auffällig erscheinen zu lassen, das Herbeiführen körperlicher Grenzerfahrungen oder den Versuch den (institutionellen) Rahmen von Kunst selbst und mit ihm den Übergangsbereich zwischen Kunst und Nicht-Kunst als irritierendes Moment in Erscheinung treten zu lassen?
4. Welche Rolle spielt der Körper für die Wahrnehmung des Verhältnisses zwischen Kunst und Nicht-Kunst und wie tritt er in seinen unterschiedlichen Facetten in Erscheinung – als »Selbstverdopplung« bzw. »Selbstdifferenzierung« in einen spüren-

249 Christian Grüny, »Arbeit im Feld des Musikalischen, Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion«, in: *Über Kultur, Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, hg. v. Dirk Baecker, Matthias Kettner und Dirk Rustemeyer (Bielefeld: transcript, 2008), 221-248, hier 232.

den Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug,[250] als gesellschaftlich geformter Leibkörper, als Werkzeug und körperliches Klangmaterial, als symbolischer Körper, als performativ erscheinender »Bühnenkörper«[251] oder als Teil eines ganzheitlichen interaktiven Prozesses in Form eines »musikalischen Körpers«[252] aus Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum im Sinne Wolfgang Rüdigers?

Um in eine fundierte Diskussion einzelner Werke eintreten zu können, werde ich mich in den folgenden Kapiteln zunächst von theoretischer Seite einigen noch nicht angesprochenen Begriffs- und Themenfeldern widmen und die These weiter theoretisch unterfüttern, dass der Körper maßgeblichen Einfluss auf theoretische sowie künstlerische Betrachtungen des Verhältnisses zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt hat.

250 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 42-44 et passim.

251 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 211-212. Siehe auch Kapitel III/3 dieser Arbeit. Vgl. weiterführend auch Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 23f. Zur Unterscheidung zwischen dem Körper des Gemeinwesens, dem unpolitischen Körper und der Körperpolitik siehe auch Naomi Scheman, »Der Körper des Gemeinwesens/Der unpolitische Körper/Körperpolitik«, in: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), 846-857. Vgl. auch weiterführend Arbogast Schmitt, »Was hat das Gute mit der Politik zu tun? Über die Verbindung von individuellem Glück mit dem Wohl aller in griechischer Philosophie und Literatur«, in: *Von Platon bis zur Global Governance, Entwürfe für menschliches Zusammenleben*, hg. v. Mathias Lotz, Matthias van der Minde und Dirk Weidmann (Marburg: tectum, 2010), 27-36.

252 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 7-12, sowie 153-157.

II. Komponieren als »Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten«[1] im künstlerischen Umgang mit dem Körper

1. Exposition am Beispiel der kompositorischen Poetik Robin Hoffmanns

Robin Hoffmann beschreibt eine mögliche Rolle des Komponisten als diejenige eines Magiers und Chirurgen zugleich – eine Idee, die Walter Benjamin entlehnt und von Hoffmann frei übertragen und weiterentwickelt wurde.[2] Anders als Benjamin, der den Magier mit einem Maler und den Chirurgen mit einem Kameramann vergleicht[3] – ein Vergleich, der sich auch auf Komponist und Tontechniker übertragen lassen könnte –, stellen bei Hoffmann die Bilder des Magiers und des Chirurgen bestimmte Perspektiven innerhalb des Bereichs der Komposition dar, welche auf folgende Aspekte Benjamins zurückgehen:

> Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – Kraft seiner aufgelegten Hand – nur wenig und steigert sie – Kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er

1 Robin Hoffmann, »*Ich komm‹ gleich runter und berühre!* Heiße und kalte Körperversprechen in der Musik«, in: *Body Sounds, Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2017), 236-247, hier 241 sowie Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

2 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299f. Auch Hoffmanns Lehrer Nikolaus A. Huber wurde als Magier und Chirurg in einem Text von Helmut Lachenmann bezeichnet. Lachenmann, »Über Nikolaus A. Huber« (1987), in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 284-286, hier 285.

3 Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963), 31f.

> vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort: zum Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüber zu stellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein.[4]

Benjamin vergleicht sodann das Verhalten des Malers, der eine natürliche Distanz zum Gegebenen wahrt, mit dem des Magiers, während der Kameramann wie ein Chirurg tief ins Gewebe der Gegebenheit eindringt: »Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden.«[5] In Anlehnung daran beschreibt auch Hoffmann den Chirurgen als jemanden, der während der Operation die Persönlichkeit des Menschen, der vor ihm liegt, ausblendet. Auf der einen Seite ist er somit extrem distanziert, auf der anderen Seite jedoch distanzlos, da er mitten in die Organe eingreift und darin »herumwühlt«.[6] Er überwindet eine Körpergrenze, die man keiner anderen Person zumuten möchte bzw. von keiner anderen Person überhaupt zulassen würde. Im Unterschied dazu geht der Magier tief in die Persönlichkeitsstruktur hinein und fordert eine emotionale Distanzaufgabe: »Entweder man glaubt an den großen Zauberakt oder nicht.«[7]

Robin Hoffmann führt diese beiden Pole als zwei wesentliche Aspekte des Komponierens zusammen, wobei das Chirurgische und das Magische seiner Meinung nach in der Kunst bewusst immer in Konfrontation dargestellt werden müssen. Diese Idee der Zusammenführung veranschaulicht Hoffmann am Beispiel der Figur des amerikanischen Magiers Harry Houdini (1874-1926), der selbst von sich behauptete, keinerlei magischen Kräfte zu besitzen. Seine Zauberei beruhe schließlich nur auf der Disziplinierung des Körpers und aufgrund einer großen Technik: »Er sagt genau, wie er es macht. Dabei geht die Wirkung des Zaubers überhaupt nicht verloren. Es ist trotzdem faszinierend, wie er sich aus einer Tonne befreit oder die Niagarafälle hinuntergeht, gerade weil man weiß, dass keine übernatürlichen Kräfte im Spiel sind.«[8] Diese beiden Pole beleuchten schließlich nicht nur unterschiedliche kompositorische Aspekte und Ansatzpunkte, sondern offenbaren auch ein Interesse an unterschiedlichen Körperbetrachtungen, die kompositorisch verarbeitet werden können. Ein Bühnenkörper kann distanziert von außen betrachtet werden oder beispielsweise durch Manipulation einen radikalen Eingriff ins Innere und damit in Organfunktionen erfahren. Darüber hinaus sind auch auf psychologischer Ebene alle erdenklichen Distanzierungsgrade möglich und kombinierbar, was Robin Hoffmann dazu verleitete, Komponieren grundsätzlich als ein »Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten«[9] zu bezeichnen. Diese Distanz-

---

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 300.

7 Ibid.

8 Ibid.

9 Hoffmann, »*Ich komm' gleich runter und berühre!*«, 241 sowie Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

qualitäten veranschaulicht Hoffmann anhand prägnanter Beispiele »heißer und kalter Körperversprechen«:[10] Wärmende Nähe und kühle Ferne sind bezüglich der Beschreibung von Körperzuständen grundsätzlich nicht bloß Metaphern, denn je näher sich Körper kommen, desto höher steigt die (Körper-)Temperatur.[11] Bezogen auf die Kunst zeigt sich jedoch, dass diese zunächst physikalisch bedingten Zuordnungen in ihrer Übertragung keineswegs auch künstlerisch vorliegen müssen:

> Interessant scheint mir dabei: Wer von Körperlichkeit spricht, meint immer die distanzverringernde bzw. –überschreitende Bewegung. Wer sie in der Kunst postuliert, verspricht räumliche Präsenz, Gegenwart, direkte Rede und bedient, bewusst oder unbewusst, einen weit verbreiteten Wunsch nach Unverstelltem und dank physischer Selbstversicherung unmittelbar Erlebbarem. Es stellt sich die Frage, warum denn ein Körper, der sich entzieht, kontaktscheu aus der Ferne agiert und im Rätselhaften verweilt, weniger körperlich sei.[12]

Die Begriffe »nah«, »fern«, »heiß« und »kalt« werden aus diesem Grund von Hoffmann für die Bestimmung von Spannungsverhältnissen verwendet, die im musikalisch handelnden Körper wirken. Hier ist außerdem zu beobachten, dass Hoffmann – wie gerade zitiert – mit zentralen Begriffen operiert, die uns in der Dastellung der ästhetischen Positionen zu Anfang dieser Arbeit begegnet sind und die nun aus Künstlerperspektive zur Anwendung kommen, i.e. Präsenz, Gegenwart, Unmittelbarkeit etc. Anhand des Beispiels eines *stagedive* beschreibt Hoffmann einen Extremfall eines »heißen« Körperzustandes, bei dem trotz einer Gefährdung von Gesundheit und Leben der direkte Körperkontakt zum Publikum gewagt wird, um das Konzertereignis unvergesslich zu machen und kritisch-distanzierende Beobachtung zu verhindern: »Auf Händen wird er getragen, bis eine Hundertschaft von Menschen hinfällt, übereinander stürzt und zusammen mit dem Protagonisten eine Masse von Schweiß und Regenwasser durchnässten Leibern bildet.«[13] Auf diese Weise erfolgt eine absolute Nivellierung jeglicher Distanz von Bühnenkörper und Publikumskörper, die zu einer Einheit verschmelzen. In der Musik – als einer Kunst, die sich in der Zeit abspielt – hängt Hoffmann zufolge die Empfindung von Nähe mit der absoluten Fokussierung von Gegenwart zusammen, welche Vergangenes und Zukünftiges sowie jegliche Zeitstrukturierung ausblendet und vor der Hoffmann warnen möchte. Die mächtigste Waffe im Angriff auf die Zeit stellt für ihn der Körper dar, der einen Absolutheitsanspruch auf physische Präsenz erhebt.[14] Wenn alles durch den Moment geschluckt wird und es keine Bezüge auf ein Vorher oder Nachher mehr gibt, fehlen Hoffmann zufolge die Elemente, die Assoziationsräume öffnen und damit über den Ist-Zustand hinaus reichen können.[15]

10 Hoffmann, »*Ich komm' gleich runter und berühre!*«, 241. Hoffmann verweist in diesem Zusammenhang auf die Unterscheidung zwischen kalten und heißen Gesellschaften bei Lévi-Strauss und Guy Debord.

11 Vgl. ibid.

12 Ibid., 237.

13 Ibid., 236.

14 Vgl. ibid., 241.

15 Vgl. ibid., 239.

Aus diesem Grund fordert Hoffmann ein künstlerisches Spiel mit verschiedenen Distanzierungsgraden, wobei der Körper das wesentlichste Ausdrucks- und Steuerungsmittel darstellt:

> Mittlerweile hat sich meine Perspektive verlagert angesichts einer Gegenwart, die mitunter nichts als sich selbst gelten lassen mag. Immer noch empfinde ich es als relevant, in die physisch präsente Ausformung von Musik hinein zu komponieren, doch liegt inzwischen mein Fokus auf dem Ausloten der unterschiedlichen Distanzqualitäten, auf dem Versuch, die Abstände zum künstlerischen Gegenstand offen zu halten, frei zwischen Nähe und Ferne, heißen und kalten Zuständen zu changieren.[16]

Eine Form extremer gleichzeitig als »kühl« und »heiß« empfundener Nähe in Form einer Reduktion auf die Gegenwart veranschaulicht Hoffmann anhand des zweiminütigen Sprechakts *Ralentissez Les Cadences* von Gil Wolman, welcher fern jeglicher Wortartikulation mit Würgegeräuschen arbeitet, die die Assoziation eines Sich-Übergebens hervorrufen können: »Die Luftröhre wird gequetscht, gezerrt, in die Mangel genommen. Wolman röchelt, würgt, ringt nach Atem und presst diesen erneut mit höchster Kraftanstrengung aus sich heraus.«[17] Wolman – der in den 1950er Jahren der Gruppe der Lettristen angehörte, die in neodadaistischer Tradition eine »von althergebrachten Zwängen entfesselte und sich selbst ins Leben auflösende Kunst«[18] forderten – wird von Hoffmann folgendermaßen beschrieben:

> Er [Gil Wolman, Anm. d. Verf.] artikuliert einen erhitzten Körperzustand, geladen voller Energie, atmend im Bewusstsein eines heißblütig zu vollziehenden revolutionären Akts. Gleichzeitig scheint dieser wie eingefroren im Jetzt. […] Es fehlen die Elemente, die Assoziationsräume öffnen und damit über den Ist-Zustand hinaus reichen könnten. Im Angesicht eines nur auf sich selbst verweisenden und alles andere ausschließenden Atemkörpers schweigt die große Erzählung. Die geschichtliche Dynamik erkaltet vor dem Absolutheitsanspruch physischer Präsenz. Insofern wirken in Gil Wolmans rituell anmutendem Akt des Erbrechens sich scheinbar ausschließende Temperaturgrade, die auf der körperlichen Manifestation gegensätzlicher Zeitvorstellungen fußen: kühle, in sich ruhende Gegenwärtigkeit und der heiße Atem der Geschichte, mit dem der Moment der Darbietung in eine kontinuierliche zeitliche Fortbewegung eingespannt wird.[19]

Als Gegenbeispiel dieser zugespitzten Zusammenführung von kühler Gegenwärtigkeit und aktueller glühender Nähe zur gleichen Zeit nennt Hoffmann seine *Schlundharfe*, bei der der Interpretenkörper aus dem Aufführungsraum in einen zeitlich und räumlich fernen Aufnahmeraum versetzt wird und dem Publikum elektroakustische Musik aus Klängen von 25 chromatisch gestimmten Maultrommeln – ergänzt durch Atem-, Mund- und Rachenlaute – ohne die Präsenz eines sichtbar agierenden Körpers vor-

16 Ibid., 241.
17 Ibid., 238.
18 Ibid., 238.
19 Ibid., 239.

geführt wird.[20] Dieses Werk exemplifiziert, dass Körper und Körperlichkeit als Thema in der neuen Musik nicht zwingend einen anwesenden Körper voraussetzen, sondern auch die Abwesenheit eines Interpretenkörpers ebenso »körperlich wirken und beim Rezipienten Körperliches bewirken kann«.[21] Dies exemplifiziert, dass körperliche Reaktionsprozesse auch bei Lautsprechermusik automatisch von statten gehen und nicht eliminierbar sind, wenngleich die Wahrnehmung eines Live-gespielten Werkes mit sichtbar klangerzeugenden Körpern andere Wahrnehmungskanäle in Gang setzt und andere (körperliche) Schwerpunkte herausbildet als diejenige einer Lautsprecher-Übertragung oder rein akusmatischer Musik, wie im Fall von *Schlundharfe*.[22]

Die Aufnahmesituation von *Schlundharfe* stellte für den Komponisten-Interpreten Hoffmann eine körperliche Extremerfahrung dar, da er sich über Kopfhörer akustisch inmitten seines eigenen Mundes befand, wobei auch nicht intendierte Körperklänge wie Atmen, Schlucken, Zähneklappern und Nacken-Knacken aufgenommen und übertragen wurden. Auf diese Weise erfolgte im Vergleich zu Wolman eine Umkehrung der Distanzverhältnisse: »So fern von Publikum und Zuhörern in Klängen badend, so sehr war ich mir selbst am nächsten. Die Arbeit an der Komposition war geprägt durch die Lust, dieses ›heiße‹, durch hohe körperliche Anstrengungen gewonnene und kaum auf der Bühne reproduzierbare Klangmaterial in ›Eiseskälte‹ anzuordnen.«[23] In der Komposition wurden insgesamt 1639 Maultrommel-Samples exklusive der Körperklänge verarbeitet. »Der so zerschnittene Körper wurde zu einem übergroßen Frankenstein-Maultrommel-Monster zusammengenäht, bestehend aus höchsten Dichtegraden der Kleinstteile, maschinell belebt, von unmöglichen Geschwindigkeiten und Sample-Stauchungen geprägt. […] So entstand ein Über-Mund aus zahlreichen Maultrommel-Schnipseln, eine groß dimensionierte Kodderschnauze, eine *Schlundharfe*.«[24] Die hier beschriebenen Ausführungen Hoffmanns zeigen, dass insbesondere auch die sich kühl entziehenden, rätselhaften Momente zuweilen den Hitzespeicher generieren, der Kunst auch ist.[25] Insgesamt lassen sich in Hoffmanns Überlegungen zentrale Verkörperungsstrategien erkennen, die die Neue Musik seit den 1950er Jahren auf vielfältige Weise entwickelt hat und an deren Resultaten man Hoffmanns Idee eines Auslotens unterschiedlicher Distanzqualitäten ablesen kann. Diese betreffen insbesondere auch Distanzbewegungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst, welche Schwellen oder Grenzen aufzeigen oder infrage stellen, Übergänge auf verschiedenen Ebenen öffnen und – wie beispielsweise im Fall von *Schlundharfe* – institutionelle Rahmungen und vielseitige Körperbetrachtungen in den Fokus künstlerischer Auseinandersetzung stellen.

---

20 Vgl. ibid., 242.

21 Julia Gerlach, »Einleitung: Zur Körperlichkeit in der neuen Musik«, in: *reflexzonen|migration, sonische Attacken*, hg. v. Christa Brüstle und Matthias Rebstock (= Jahrbuch der berliner gesellschaft für neue musik 2003/2004) (Saarbücken: Pfau, 2006), 12-14, hier 12.

22 Siehe weiterführend auch Michael Harenberg und Daniel Weissberg (Hgg.)., *Klang (ohne) Körper, Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik* (Bielefeld: transcript, 2010).

23 Hoffmann, »*Ich komm‹ gleich runter und berühre!*«, 242.

24 Ibid., 243.

25 Vgl. ibid., 245.

2. Der Begriff der künstlerischen Verkörperung

An der Ästhetik Robin Hoffmanns zeigt sich, dass insbesondere der Begriff der Verkörperung für die Betrachtung von Bewegungen zwischen unterschiedlichen Distanzgraden essentiell ist, wobei der Blick im Folgenden weniger auf Aspekte von Wärme und Kälte im Zusammenhang unterschiedlicher Zeitwahrnehmungen als vielmehr auf oszillierende Wahrnehmungsprozesse zwischen Präsenz und Repräsentation gerichtet wird. Hinsichtlich von Aufführungen des Theaters und der Performance-Kunst seit den 1960er Jahren identifiziert Fischer-Lichte folgende wesentliche künstlerische Verfahrensweisen von modernen Verkörperungen, die den gegenwärtigen Begriff der Verkörperung prägen und neu definieren und oftmals auch in Kombination auftreten.[26] Dabei werden drei Verfahrensweisen von Verkörperungen unterschieden, die a. das Umkehrverhältnis von Darsteller und Rolle betreffen, b. die Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darstellerkörpers ins Zentrum stellen, und c. die Betonung von Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit und Unzulänglichkeit des (Darsteller-)Körpers beleuchten:[27]

Umkehrung des Verhältnisses von Darsteller und Rolle

Nach Jerzy Grotowski ist es nicht die Aufgabe eines Schauspielers, eine Rollenfigur darzustellen bzw. zu verkörpern. Die Rolle ist lediglich ein Mittel, den Körper selbst als verkörperten Geist in Erscheinung treten zu lassen und nicht, wie bis dahin, zugunsten der Darstellung einer Figur zurückzutreten: »Der Schauspieler leiht nicht seinen Körper einem Geistigen und verkörpert in diesem Sinne etwas Geistiges – nämlich vorgegebene Bedeutungen –, sondern er bringt den ›Geist‹ in seinem Leib zur Erscheinung, indem er dem Leib *agency* verleiht.«[28] Der Schauspieler muss Grotowski zufolge lernen, »seine Rolle wie das Skalpell eines Chirurgen zu benutzen, um sich selbst zu zerlegen.«[29] Ähnlich zu Hoffmanns oben erwähnter Charakterisierung des Chirurgischen im Rahmen von Kompositionsituationen kann und soll die Rolle dem Schauspieler die Möglichkeit geben die Grenze zum phänomenalen Körper *chirurgisch* zu durchdringen und in diesem Sinne Distanz zu verringern, wenngleich gerade die Darstellerrolle traditionell eher eine Entkörperlichung und Entleiblichung des realen Darstellerkörpers zu-

---

26 Eine Zusammenfassung der Geschichte des Begriffes der Verkörperung einschließlich älterer Verwendungen, die für diese Arbeit weniger relevant sind, findet sich in Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 131-139.

27 Auf den vierten von Fischer-Lichte in dieser Reihe angefügten Punkt des *Cross-Castings*, der ebenso imstande ist die Wahrnehmung der Zuschauer auf den phänomenalen Leib zu lenken, soll an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, da dieser für die hier betrachteten Kompositionen nicht relevant ist. Zu den besonderen Genderfragen des topless zu spielenden Werkes *?corporel*, siehe den entsprechenden Abschnitt im Kapitel III/2 dieser Arbeit. Von Crosscasting kann jedoch auch in diesem Fall nicht gesprochen werden, da das Werk nicht einen männlichen Interpreten vorgibt, wenngleich es diverse Aufführungsherausforderungen an weibliche Interpretinnen darstellt, da das Spiel mit nacktem weiblichem Oberkörper besondere Konnotationen hervorruft und die Aufmerksamkeit des Publikums ungewollt auf sich zieht.

28 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140.

29 Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater* (Zürich: Alexander, 1986), 28.

gunsten einer geistigen Durchdringung einer (fiktiven) Figur voraussetzte.[30] Die hier anklingende Trennung zwischen Körper und Geist löst Grotowski jedoch auf, indem er von einem verkörperten Geist, einem *embodied mind*,[31] ausgeht. Aus diesem Ansatz Grotowskis folgt, dass der Körper keineswegs bloß als Instrument, Material oder Ausdrucksmittel angesehen werden kann. Seine Materie wird durch die schauspielerische Aktion in Energie verwandelt:[32] »Der Schauspieler beherrscht nicht seinen Körper […], er lässt ihn vielmehr selbst zum Akteur werden: Der Leib agiert als verkörperter Geist (*embodied mind*).«[33] Die Aufhebung der Trennung zwischen Körper und Geist, die hier explizit wird, führte schließlich dazu, dass nur noch von verkörpertem Geist und vergeistigtem Körper gesprochen wird.[34] Eine ähnliche Richtung verfolgte Merleau-Ponty und bezeichnete dabei das Verhältnis zwischen Leib und Seele als asymmetrisch, da der Körper durch sein »Fleisch« mit der Welt verbunden ist und jeglicher Kontakt mit und Zugriff auf die Welt in Form sinnlicher Erfahrung mit dem Leib erfolgt, weshalb dieser jede instrumentelle und semiotische Funktion übersteigt.[35] Wie Grotowski für das Theater hat Merleau-Ponty für die Philosophie eine Neudefinition des Begriffs der Verkörperung geprägt, wie sie heute in unterschiedlichen Disziplinen gebräuchlich ist und der zufolge der Dualismus von Körper und Geist aufgehoben wird:[36] Verkörpern heißt demnach, am und durch den Körper etwas zur Erscheinung zu bringen, das nur durch den Körper existiert.[37] Eine Figur existiert somit nur in ihrem körperlichen Vollzug und wird im Rahmen eines performativen Aktes durch die individuelle Körperlichkeit eines Schauspielers hervorgebracht, von der sie nicht losgelöst bestehen und betrachtet werden kann.[38]

Übertragen auf die Musik bedeutet dies, dass der Körper nicht mehr hinter der Darbietung eines Werkes zurücksteht, bloß als Werkzeug bzw. Ausdrucksmittel angesehen wird und körperliche Anstrengungen und Kommunikationsgesten möglichst gering und unmerklich gestaltet werden sollten, wie es in traditionellen Aufführungen

30 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 131, 133.

31 Der Begriff des »embodied mind«, den Fischer-Lichte anführt, wurde maßgeblich durch die englischsprachigen Kognitionswissenschaften geprägt. Varela, Thompson und Rosch vertraten mit Bezug auf Merleau-Ponty die Ansicht, dass Kognition nicht allein ein Vorgang des Gehirns ist, sondern dass Gehirn, Körper und Umwelt zusammenwirken. Siehe Francisco J. Varela, Evan Thompson und Eleanor Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991) sowie Shaun Gallagher, »Kognitionswissenschaften, Leiblichkeit und Embodiment«, in: *Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs*, hg. v. Emmanuel Alloa et al. (= UTB-Handbuch 3633) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012), 320-333.

32 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140, siehe auch Grotowski, *Für ein armes Theater*, 13.

33 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140. Da der Geist hier als verkörpert verstanden wird, nutzt Grotowski auch ein religiöses Vokabular und vergleicht den Schauspieler mit dem auferstandenen Christus. Siehe zusammenfassend Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 140 und 142.

34 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142.

35 Vgl. Merleau-Ponty, *Das Sichtbare und das* Unsichtbare (München: Wilhelm Fink, 1986), 172-203, vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 141.

36 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142. Zum Begriff der »Verkörperung« siehe auch Fischer-Lichte, »Verkörperungen/Embodiment«, 11-25.

37 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142.

38 Vgl. ibid.

zumeist der Fall ist. Vielmehr werden in Neuer Musik oftmals gerade die Mühen und Strapazen der Klangerzeugung hervorgehoben und Gesten, die zuvor Nebenprodukt der Klanghervorbringung waren, gezielt herausgearbeitet. In Anlehnung an Grotowski muss auch der Musiker lernen, eine Komposition wie das Skalpell eines Chirurgen zu benutzen, um sich selbst zu zerlegen.[39] Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Körper in der Musik nicht auch als Instrument genutzt und verstanden werden kann, was insbesondere Werke für Bodypercussion exemplifizieren. Dass der Körper als Klangobjekt und Klangquelle Verwendung finden kann, schließt somit in der Musik keinesfalls aus, dass er nicht gleichzeitig auch als *embodied mind* fungiert und auftritt, da die hier angesprochenen Erfahrungs- und Erscheinungsebenen des Körpers nicht losgelöst, sondern immer nur in Kombination in Erscheinung treten.

Hervorhebung und Ausstellung des individuellen Darsteller(körper)s

Fischer-Lichte veranschaulicht die Hervorhebung und Ausstellung eines individuellen Darsteller- bzw. Performerkörpers anhand von Theaterwerken Robert Wilsons aus den 1960er Jahren, welche sich dadurch auszeichnen, dass Zuschauer Gesten und Bewegungen eines Performers nicht mehr als Zeichen für Gesten und Bewegungen einer Figur bzw. für deren innere Zustände wahrnehmen, selbst wenn der Performer durch Kostüm und Programmheftangabe eindeutig einer Figur zuzuordnen ist.[40] »Vielmehr würde ihre [die Zuschauer, Anm. d. Verf.] Aufmerksamkeit auf Tempo, Intensität, Kraft, Energie, Richtung etc. der Bewegungen gelenkt und damit auf die je spezifische Materialität des Performer-Körpers, auf seine/ihre je besondere individuelle Körperlichkeit.«[41] Dieser Ansatz findet sich in ähnlicher Weise auch in Dieter Schnebels *Körper-Sprache*, dessen Ideen und Vorarbeiten aus dem gleichen Jahrzehnt wie die Wilsons stammen. Im Unterschied zu Wilson ist eine darstellerische Ebene von vordefinierten Figuren bei Schnebel jedoch nicht vorhanden und intendiert. Allein die Organtätigkeiten, Stille und übergeordnete »Geschichten« der Menschwerdung (als eine nicht eindeutig vorgegebene Ebene der Darstellung) bilden die Grundlage der Aufführungen.[42] In beiden Fällen wird jedoch nicht versucht, die Bewegungen zu desemantisieren, sondern sie sollen das bedeuten, was sie vollziehen und sind somit selbstreferentiell und wirklichkeitskonstituierend.[43] Der Prozess einer Intensivierung der Performativität von Bewegungen geht dabei zumeist mit einer Pluralisierung des Bedeutungsangebots einher, da sie gerade durch ihre Offenheit die unterschiedlichsten Assoziationen, Erinnerungen und Imaginationen im Zuschauer hervorzurufen vermögen.[44] Sofern die Darstellungen

39 Vgl. Grotowski, *Für ein armes Theater*, 28.

40 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 142-145.

41 Ibid., 145.

42 Siehe Kapitel III/3 dieser Arbeit.

43 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 145. Vgl. auch Leopold Klepacki und Jörg Zirfas, »Zur performativen Anthropologie theatraler Darstellungen, Theoretische und methodische Überlegungen«, in: *Körper im Spiel, Wege zur Erforschung theaterpädagogischer Praxen*, hg. v. Ute Pinkert (Uckerland und Milow: Schibri, 2008), 67-81, hier 67 und Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 221.

44 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 145f.

bestimmter Figuren – wie bei Wilson – vorgegeben ist, ergibt sich aus dem gerade gesagten Fischer-Lichte zufolge eine Neubestimmung des Begriffs der Figur: Eine Figur wird nicht länger durch innere Zustände bestimmt, die der Schauspieler, Performer oder Interpret mit seinem Körper zum Ausdruck bringt, sondern sie ist vielmehr das, »was durch die performativen Akte hervor- und zur Erscheinung gebracht wird, mit denen der Performer seine individuelle Körperlichkeit hervor- und zur Erscheinung bringt.«[45] Eine Parallele zwischen Konzert-Bühne und Theater lässt sich in diesem Zusammenhang Christa Brüstle zufolge nur bedingt ziehen, da der Musiker als Akteur keine Rolle im Sinne der Theaterrolle spielt, »sondern das tut, was er ist. Die Musiker präsentieren sich und ihr Können, sie spielen nicht ›Musiker‹, sie geben nicht vor zu musizieren, sie sind, was sie tun.«[46] Dieser Argumentation folgend wären Schauspieler jedoch ebenfalls, was sie tun, da auch sie nicht vorgeben, Schauspieler zu sein. Auch sie präsentieren sich und ihr Können als Schauspieler, selbst wenn sie eine Rolle spielen. Auch Musiker stellen im Normalfall musikalische Strukturen und energetische Prozesse dar, in die sie sich ähnlich zu einer Theaterrolle hineinversetzen müssen und die sie somit verkörpern.[47] In Anlehnung an das von Fischer-Lichte für das Theater Gesagte kann schließlich auch für die Musik festgestellt werden, dass die Komposition ebenfalls etwas ist, »was durch die performativen Akte hervor- und zur Erscheinung gebracht wird, mit denen der Performer seine individuelle Körperlichkeit hervor- und zur Erscheinung bringt.«[48]

Betonung von Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit des (Darsteller-)Körpers

Während Fischer-Lichte Beispiele einer Betonung alter, entstellter, verletzter und kranker Körper anführt,[49] lassen sich unter diesem Punkt auch solche Ansätze nennen, die – wie im Falle Heinz Holligers und Hans-Joachim Hespos' – gezielt mit der Verletzlichkeit und Unzulänglichkeit der (noch weitestgehend unversehrten) Musikerkörper arbeiten, welche sowohl an ihre physischen als auch psychischen Grenzen gebracht werden. Darüber hinaus zeigen Ansätze, wie beispielsweise diejenigen Annesley Blacks, Dieter Schnebels und Hans-Joachim Hespos', dass auch in der Musik eine Betonung der individuellen Physis erfolgen kann, die die Körper der Musiker mit all ihren spezifischen

---

45 Ibid., 146.

46 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 11.

47 Brüstle ergänzt, dass aus soziologischer Sicht Musiker Rollen einnehmen und beispielsweise die Rolle des Spielmanns, Hofmusikers, Opernsängers, Orchestermusikers oder Virtuosen verkörpern. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 11. Dies lässt sich jedoch nicht mit der Rolle eines Schauspielers vergleichen: Schauspieler verkörpern ebenfalls die gesellschaftliche Rolle des Schauspielers im Theater genau wie Musiker eine bestimmte Rolle im Rahmen des musikalischen Produktionssystems einnehmen. Auf künstlerischer Ebene – die nicht mit der gesellschaftlichen zu verwechseln ist – bringen Schauspieler und Musiker gleichermaßen Kunstwerke zur Erscheinung, die Verkörperungsprozesse miteinschließen.

48 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 146.

49 Vgl. ibid.,146f.

Eigenheiten, Prägungen, Vorzügen und Mängeln vorführen und in die musikalische Gestaltung integrieren. Auch die Möglichkeit des Scheiterns wird schließlich explizit miteinbezogen, die durch körperliche Aktivitäten, wie etwa denjenigen in Annesley Blacks Sportstücken, herausgefordert werden. Die Wirkung von Musik hängt aber auch generell eng mit den Vorzügen und Hemmnissen der individuellen Musikerkörper zusammen, welche – auch jenseits von kompositorischen Prozessen oder choreographischen Bewegungsaktionen auf der Bühne – in besonderer Weise gegenwärtig in Erscheinung treten.[50]

3. Werk und Körper – Körper als Werk?

Aus diesen Möglichkeiten moderner Verkörperungen leitet sich eine besondere und körpergerichtete Art der ästhetischen Erfahrung ab, welche hinsichtlich des Theaters von Fischer-Lichte als ein Umspringen oder Oszillieren zwischen der Wahrnehmung des phänomenalen Leibes und der Figur beschrieben wird.[51] In Anlehnung an Michael Stadtler und Peter Kruse bezeichnet Fischer-Lichte diesen Prozess auch mit dem Begriff der »perzeptiven Multistabilität«, wobei der Wahrnehmende in einen Zustand des »Zwischens« versetzt wird:

> Während im psychologisch-realistischen Theater seit dem 18. Jahrhundert immer wieder postuliert wird, dass der Zuschauer den Körper des Schauspielers lediglich als Körper der Figur wahrnehmen soll […], wird im Gegenwartstheater mit perzeptiver Multistabilität gespielt; im Zentrum des Interesses steht der Augenblick, in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung der Figur und umgekehrt, indem jeweils der reale Körper des Schauspielers oder die fiktive Figur in den Vordergrund tritt und fokussiert wird, in dem der Wahrnehmende sich auf der Schwelle zwischen diesen beiden Wahrnehmungen befindet.[52]

Die Tatsache, dass eine Figur nicht ohne einen individuellen phänomenalen Leib auf der Theaterbühne existieren kann, gibt schließlich Anlass zu einer Neudefinition des Begriffs der »Verkörperung«, welcher bis dato meist in Verbindung mit einer Figur bzw. als Verkörperung einer Figur gebraucht wurde.[53] Übertragen auf die Musik bedeutet dies, dass auch hier der Körper als unabdingbare Bedingung einer Aufführung von Musik in den Fokus rückt. Der Körper prägt durch seine besondere Individualität die Komposition mit, die weder ohne den Körper zur Existenz kommt, noch von ihm unabhängig wahrgenommen werden kann. Selbst bei einer rein auditiven Wahrnehmung über Lautsprecher spielen Assoziationen im Rahmen der Rückführung eines Klangprozesses auf imaginierte Körperaktionen eine wesentliche Rolle im Wahrnehmungsprozess, was evolutionär bedingt ist: Die Fähigkeit Rückschlüsse von einem Klangresultat auf seine Ursache zu ziehen, stellte eine evolutionsbedingte Überlebensvoraussetzung dar und

50 Ibid., 148.
51 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 151.
52 Ibid., 152.
53 Vgl. ibid., 131-139.

bildet auch im Rahmen von Musikereignissen einen festen Bestandteil menschlicher Wahrnehmungsprozesse.[54]

Diese vorangegangenen Überlegungen haben schließlich auch Auswirkungen auf die Definition des Werkbegriffs, welcher Thomas Csórdas zufolge nicht auf den der Theateraufführung zugrunde liegenden Text reduziert werden kann, sondern vielmehr in Verkörperungen (*embodiments*)[55] aufscheint, die als »existential ground of culture and self«[56] angesehen werden. Im Vergleich zum Text soll dem Körper schließlich eine vergleichbare paradigmatische Position zukommen, anstatt ihn unter dem Textparadigma zu subsumieren: »Er [i.e. der Begriff der Verkörperung, Anm. d. Verf.] eröffnet ein neues methodisches Feld, in dem der phänomenale Körper, das leibliche In-der-Welt-Sein des Menschen als Bedingung der Möglichkeit jeglicher kultureller Produktion fungiert.«[57] Auch Notentexte bedürfen einer Aufführung durch Körper. Hinsichtlich der Auseinandersetzung mit bzw. Einstudierung von Partituren betont Wolfgang Rüdiger, dass mit dem Körper herausgefunden, erkundet, erforscht und erfahren werden muss, was dem Werk eingeschrieben ist bzw. was es ausdrückt und wie es sich wandelt.[58] Dabei werden Noten als »geronnene kommunikative Klang-Körperlichkeit (symbolisch codierte Gesten, Gestalten, Affekte, Strukturen etc.)« betrachtet, die auf »Erweckung zum Leben, auf ›Erlösung‹« warten.[59] Der Notentext kann ebensowenig wie der Text eines Theaterstückes losgelöst als Werk betrachtet werden, sondern stellt selbst eine Form manifestierter Körperlichkeit dar. Grundlage musikalischen Erlebens und Verstehens ist schließlich die soziale Interaktion und zwischenleibliche Resonanz, »die nur dann wirksam werden kann, wenn der Interpret die Musik (ihr *embodiment*) tatsächlich in sein

---

54 Vgl. Jenefer Robinson, Deeper Than Reason, Emotion and its Role in Literature, Music, and Art (Oxford: Oxford University Press, 2005), 59. Siehe auch Kapitel III/2 dieser Arbeit.

55 Nach Fischer-Lichte hat Csórdas den Begriff des embodiment im oben beschriebenen Sinne eingeführt, um diesen der in der Kulturanthropologie vorherrschenden Erklärungsmetapher von Kultur als Text gegenüberzustellen. Siehe Thomas J. Csórdas (Hg.), Embodiment and Experience, The existential ground of culture and self (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), vgl. auch Erika Fischer-Lichte, »Verkörperungen/Embodiment, Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«, in: Verkörperungen, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (= Theatralität, Band 2) (Tübingen und Basel: Francke, 2001), 11-28, hier 20. Embodiment und Verkörperung wird in der einschlägigen Literatur weitestgehend synonym verwendet, wobei der englische Ausdruck oftmals weniger auf ein phänomenologisches Vorverständnis Bezug nimmt und zumeist nicht die von deutschen Diskursen geprägte Unterscheidung zwischen Leib und Körper voraussetzt. Siehe hierzu Shaun Gallagher, »Kognitionswissenschaften, Leiblichkeit und Embodiment«, in: Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs, hg. v. Emmanuel Alloa et al. (= UTB-Handbuch 3633) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012), 320-333, hier 321, Anmerkung 1 d. Übers. Zu unterschiedlichen Begriffsbestimmungen des »embodiment« siehe überblicksartig außerdem Deniz Peters, »Elektroakustische Musik und Expressivität«, in: Positionen 83 (Mai 2010), 2-5.

56 Thomas J. Csórdas (Hg.), Embodiment and Experience, The existential ground of culture and self (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 6.

57 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 153.

58 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 286.

59 Ibid., 272f. Vgl. auch Becker, Plastizität und Bewegung, 199-201.

leibkörperliches Handeln (sein eigenes *embodiment*) überführt und die Hörer zwanglos zu ihrem je eigenen körperlichen Mit- und Nachvollzug einlädt«.[60]

Im Unterschied zu einem Textmaterial, das trotz aller Diskussionen beispielsweise über Quellen und Urtextversionen, doch zumindest eine vergleichsweise stabile Aufführungsreferenz darstellt, bleibt der Körper in seiner Umsetzung als künstlerischer Gegenstand stets unkontrollierbar, da er sich ständig transformiert, sich neu erschafft und sich ereignet.[61] Der Körper stellt daher nach Fischer-Lichte nicht ein Material wie andere Materialien dar, da er weder konstant noch – wie in der bildenden Kunst – beliebig bearbeitbar und formbar ist,

> sondern einen lebendigen Organismus, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben, er kennt Sein nur als Werden, als Prozess, als Veränderung. Mit jedem Lidschlag, mit jedem Atemzug, mit jeder Bewegung bringt er sich neu hervor, wird ein anderer, verkörpert sich aufs Neue. Daher bleibt der Körper letztlich unverfügbar.[62]

Das leibliche In-der-Welt-Sein, das sich demnach in ständiger Transformation befindet und somit nicht *ist*, sondern *wird*, steht herkömmlichen auf ein Endprodukt gerichteten Werkvorstellungen und -definitionen diametral entgegen.[63] Nach Fischer-Lichte vermag der menschliche Leib erst in seiner Mortifikation zu einem Werk zu werden, da er erst in Form eines Leichnams einen zumindest kurzzeitigen Ist-Zustand erreicht, um in diesem präpariert und gestaltet zu werden.[64] »Als lebendiger Leib widersetzt er sich jedoch hartnäckig jedem Versuch, ihn zu einem Werk zu erklären, geschweige denn zu machen. Der Schauspieler/Performer transformiert seinen Leib nicht in ein Werk, sondern vollzieht vielmehr Prozesse der Verkörperung. In diesen Prozessen wird der Leib ein anderer. Er transformiert sich, schafft sich neu und ereignet sich.«[65] Der Gedanke, den Körper selbst als ein Kunstwerk in Form eines Ist-Zustandes zu deklarieren, liegt der Musik insofern auch fern, da sie als Kunst in der Zeit ohnehin auf keinen Ist-Zustand gerichtet ist, sondern einen Werkbegriff voraussetzt, der sich gleichsam im Werden und in ständiger Transformation befindet. Die künstlerische Verarbeitung von körperlichen Aspekten wie Unverfügbarkeit und Transformation haben jedoch auch im Bereich der Musik dazu beigetragen, traditionelle Werkverständnisse zu erweitern und die Vorherrschaft des Notentextes zugunsten beispielsweise von Prozesskompositionen und performativen Aufführungsereignissen zu verdrängen oder zumindest zu relativieren.[66]

Fischer-Lichte zufolge stellt die Hinwendung zum Körper in den Bühnenkünsten eine Antwort auf gesellschaftliche Entwicklungen dar, welche Norbert Elias als einen

60 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 287.
61 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 158.
62 Ibid., 158.
63 Vgl. ibid., 158f.
64 Siehe beispielsweise Gunther von Hagens' Ausstellung »Körperwelten«, siehe Gunther von Hagens und Angelina Whalley, Körperwelten, Die Faszination des Echten [Ausstellungskatalog] (Heidelberg: Institut für Plastination, 10. Aufl. 2000).
65 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 158.
66 Vergleiche Kapitel III/3 dieser Arbeit.

fortschreitenden Abstraktionsprozess beschrieben hat, in dem die Distanz des Menschen zu seinem eigenen Körper sowie zu den Körpern anderer immer größer zu werden scheint.[67] Diese Entfernung hat mit dem Aufkommen digitaler Medien und der wachsenden Medialisierung seit dem 20. Jahrhundert einen Höhepunkt erreicht, da der Körper sich in Form medialer Abbildungen jeglicher Nähe und Berührung entzieht.[68] Auf der anderen Seite erfolgte durch die Medialisierung jedoch wiederum auch eine von den Medien stark beeinflusste Hinwendung zum Körper und letztendlich ein Wandel des Körperverständnisses, in dessen Zuge Monika Schmitz-Emans folgende Paradoxa identifiziert, welche in einschlägigen Publikationen angesprochen werden:

> Man trägt einerseits Körperverliebtheit zur Schau – nichts, das aufwendiger gepflegt, gestylt, geschmückt und inszeniert würde. Und doch scheint körperliche Präsenz zunehmend gleichgültiger zu werden: Was von den Körpern im Zeitalter der expandierenden Kommunikationstechnologie und der allseitigen Virtualisierung bleibt, sind allenfalls digitalisierte bunte Bilder, oft auch nur statistische Daten. […] Doch die Gleichzeitigkeit von Allgegenwart und Virtualisierung des Körperlichen ist nicht das einzige aktuelle Paradox: Einerseits scheint das affirmative Verhältnis des Menschen zu seinem Körper gerade in der Gegenwartskultur durch keinerlei körperfeindliche Moral gestört zu werden; seinen Körper zu pflegen, ihm sein ›Recht‹ zu verschaffen, ja sich von ihm leiten zu lassen und auf ihn zu ›hören‹, gilt nicht nur als statthaft, sondern als weise. Andererseits wurde Körpern niemals mehr und drastischere Gewalt angetan: begonnen bei der alltäglichen modebewussten Selbstverstümmelung bis hin zum technisch perfektionierten Genozid.[69]

---

67 Vgl. Norbert Elias, *Über den Prozess der Zivilisation, Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 33. Aufl. 2010), siehe auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 159.

68 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 159.

69 Monika Schmitz-Emans, »Der Körper und seine Bindestriche, Zu Analysen der Ambiguität des Körperlichen und zur Dialektik seiner Modellierungen im wissenschaftlichen Diskurs der Gegenwart«, Rezension von Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Hgg.), *Körper-Inszenierungen, Präsenz und kultureller Wandel* (Tübingen: Attempto, 2000) u.a., in: *KulturPoetik* 1/2 (2001), 275-289, hier 275-276. Vgl. auch Julia Gerlach, »Körpermusik, Körper in intermedialer Musik und Klangkunst«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 167/4 (2006), 23-25, hier 24 und Anne Fleig, »Körperinszenierungen: Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis«, in *Körper-Inszenierungen, Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Tübingen: Attempo, 2000), 7-18, hier 10f. Inmitten von gesellschaftlichen Unterwerfungs- und Befreiungstendenzen im Zuge der Medialisierung birgt der technologische Fortschritt Marie Schmidt zufolge große Gefahren für die Zukunft, was sie folgendermaßen überspitzt formuliert: »Am Horizont zieht schon eine Zukunft herauf, in der alles bislang den Körper Beanspruchende künftig auch ohne ihn funktioniert – Arbeit, Krieg und Fortpflanzung. […] Bei allen Erleichterungen steht uns etwas Unheimliches bevor: Der Mensch, der in seinem Bewusstsein allein ist, weil er nicht weiß, wie andere wirklich denken und fühlen, verfügt nur über eine einzige echte Verbindung zur Außenwelt – seinen Körper. Der ist das Relais, die Basis, von der aus ich wahrnehme und denke – er gehört aber gleichzeitig ganz der materiellen Außenwelt an. Die Wirkung von Umweltereignissen (seien es Schallwellen oder Vorschriften) am eigenen Leib zu spüren und dann die eigenen Kräfte zu mobilisieren ist die fundamentale Art, sich mit der Welt zu verbinden. Deshalb bekommen wir es mit der Angst zu tun angesichts einer Zukunft, in der unser Körper – moralisch und technisch überholt – letzten Endes vollkommen überflüssig sein soll.« Marie Schmidt, »Steinzeitkörper im Bioladen, Die Fitnesskultur bombardiert uns mit Ratschlägen,

Diese hier skizzierten Paradoxa deuten auf die folgenden Dimensionen hin, welche in unterschiedlichen Ausprägungen die historisch-kulturell-bedingten Formen von Kunst und Künstlertum prägten und zu denen Lohwasser und Zirfas zufolge der abzuhärtende kriegerische oder sportliche Körper, der diätisch zu umsorgende gesunde Körper, der religiös zu reinigende vergängliche Körper, der zu zivilisierende und zu disziplinierende bürgerliche Körper, der zu objektivierende, zu segmentierende und zu manipulierende wissenschaftliche Körper, der wegen seiner konstitutiven Mängel zu kompensierende behinderte Körper, der performativ-darzustellende und sinnlich zu entfaltende ästhetische Körper sowie der sozialisierende kollektive und symbolische Körper zählen.[70] Insbesondere auch mit Blick auf die sogenannte »nach-moderne Räumlichkeit«, welche durch einen Abbau an physisch belastender Arbeit,[71] wachsende Mobilität und Fortbewegungs- sowie Kommunikationsmöglichkeiten über Kontinente hinweg geprägt wird, wodurch Distanzen kaum mehr körperlich erfahrbar werden und nur noch minimale Zeitspannen in Anspruch nehmen, beschreibt Gumbrecht ähnlich zu Schmidt-Emans, dass gerade das Schwinden der Körpererfahrung unsere Aufmerksamkeit auf den Körper intensiviert.[72]

Gegen Phantasien von einem perfekten Körper, einem virtuellen Körper oder einem »technologisch herstellbaren Astralleib«[73] richten sich Kunstprojekte, die das leibliche In-der-Welt-sein und die Vorstellung eines *embodied mind* in das Zentrum ihrer künstlerischen Auseinandersetzung stellen. In ihnen bringt sich der Körper als ein mit Bewusstsein begabter lebendiger Organismus immer wieder aufs Neue in der Dialektik zwischen Leib-Sein und Körper-Haben hervor.[74] Diesem Kunstverständnis liegt die Gewissheit zugrunde, »dass Kunst niemals unabhängig von kulturellen Zusammenhängen funktioniert, sondern dass sie generell als Filter für die Realität dient und daher durch ihre Diskurse über bestimmte Auffassungen vom menschlichen Körper, aber auch über das Verhältnis des Menschen zur Medientechnologie Aufschluss geben kann.«[75] Der Wandel der Körperbilder und Körpertechniken durch die Jahrhunderte offenbart die immense Vielschichtigkeit von Körperauffassungen, welche mit den ihnen zugehörigen gesellschaftlichen Praxen wie insbesondere Kommunikationsmuster verwoben sind.[76] In der professionellen Musikausbildung herrscht allerdings immer noch ein Körperbild

wie man richtig zu leben habe, Warum lassen sich das moderne Individualisten so gerne gefallen?«, in: *DIE ZEIT* 29 (13. Juli 2017), 41.

70 Vgl. Lohwasser und Zirfas, »Ästhetische und körperliche Figurationen«, 12.

71 Das Schwinden von Körpererfahrung im Nachgang der Industrialisierung wird Kern und Schumann zufolge folgendermaßen empfunden: »Der Stolz, produktive Arbeit zu leisten, ist heute weit weniger ausgeprägt als die Hoffnung, möglichst bald vom ›Makel‹ körperlicher Arbeit befreit zu werden.« Horst Kern und Michael Schumann, *Industiearbeit und Arbeiterbewusstsein* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970), 308; vgl. auch Fritz Böhle, »Körper und Wissen, Veränderungen in der sozio-kulturellen Bedeutung körperlicher Arbeit«, in: *Soziale Welt* 40/4 (1989), 497-512.

72 Vgl. Gumbrecht, *Präsenz*, 62.

73 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 159.

74 Vgl. ibid.

75 Drees, Körper – Medien – Musik, 9.

76 Vgl. ibid., 10-13. Für einen zusammenfassenden Überblick über verschiedene Körperbilder siehe Dietmar Kamper, »Körper«, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden, Bd. 3, hg. v. Karlheinz Barck et al. (Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001), 426-450.

vor, das dem ästhetischen Ideal des romantischen Virtuosentum verpflichtetet ist. Dieses beinhaltet eine Perfektionierung körperlicher Bewegungsautomatismen und verwirklicht eine industrielle Arbeitsideologie im Bereich der Kunst, welche das körpertechnische Niveau ermöglicht, welches wir von Tonträgern und aus den Medien gewöhnt sind,[77] wenngleich seit den 1980er Jahren auch Körperarbeitstechniken und der Musikergesundheit stetig wachsende Bedeutung zukommen.[78]

Während sich die 1970er Jahre auf künstlerische Befreiungsversuche des Körpers von gesellschaftlichen Normen und geschlechtlichen Rollenklischees konzentrierten, betont Julia Gerlach mit Blick auf die heutige Zeit, »dass es der befreite Körper ist, der nun neugierig beobachtet, untersucht und integriert wird und in musikalischen Kontexten eben mit Klängen bespielt und zu deren Erzeugung herangezogen wird.«[79] Dabei wird nicht nur der Körper des Musikers, sondern auch der des Rezipienten in den Blick genommen, der in interaktiven Konstellationen oder als hörender Bezugspunkt im Raum vor neue Aufgaben und Herausforderungen gestellt wird.[80] Die mit dem Wandel des Körperbewusstseins einhergehenden Konsequenzen und Ansatzpunkte für die Kunst fasst Gerlach folgendermaßen zusammen:

> Und obwohl in der Gesellschaft das Körperbewusstsein tatsächlich gewachsen ist, hat der Körper etwas Unantastbares, Intimes, Enigmatisches behalten. Gerade an der Grenze zum Privaten oder Persönlichen, zum inneren Raum, zum Kern menschlicher Existenz jedoch und dem daraus resultierenden Spannungsfeld entstehen interessante neue Konzepte, die das Bewusstsein wiederum schärfen. Nähe und Distanz, Innen und Außen, Berührung und Nichtberührung, Mensch und Maschine sind wichtige polare künstlerische Kategorien.[81]

Dies deutet abermals darauf hin, wie sehr der spezifische Einsatz des Bühnenkörpers – gerade aufgrund all seiner Paradoxa – im Rahmen von Distanzauslotungen von polaren künstlerischen Kategorien im Spannungsfeld zwischen Kunst und Nicht-Kunst Neuorientierungen vornimmt und maßgeblich prägt.

4. Präsenz und Gegenwärtigkeit

Wie bereits angesprochen, werden im Rahmen von Ästhetikdiskussionen die Begriffe Präsenz und Gegenwärtigkeit als eine spezifische Qualität oftmals körperlichen Aktivitäten zugesprochen. Der Begriff »Präsenz« bezieht sich Gumbrecht zufolge in erster Linie nicht auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen: »Was ›präsent‹ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, daß es unmittelbar auf den menschlichen Körper einwirken

---

77 Vgl. Grete Wehmeyer, Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie (Kassel/Basel/London: Bärenreiter, 1983), 163.

78 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 18.

79 Gerlach, »Körpermusik«, 24.

80 Vgl. ibid.

81 Ibid.

kann.«[82] – »Was uns ›präsent‹ ist, befindet sich (ganz im Sinne der lateinischen Form *prae*-esse) vor uns, in Reichweite unseres Körpers und für diesen greifbar.«[83] Auch den Begriff der Produktion verwendet Gumbrecht gemäß seiner etymologischen Bedeutung im Sinne von »vorführen« oder »nach vorn rücken«. Die für Gumbrecht zentrale Formulierung »Produktion von Präsenz« impliziert somit,

> dass der von den Kommunikationsmitteln herkommende Effekt der (räumlichen) Greifbarkeit durch im Raum stattfindende Bewegungen zunehmender oder abnehmender Nähe und zunehmender oder abnehmender Intensität beeinflusst wird. Dass jede Form von Kommunikation eine solche Produktion von Präsenz impliziert, dass jede Form von Kommunikation durch ihre materiellen Elemente die Körper der kommunizierenden Personen in spezifischen und wechselnden Weisen ›berühren‹ wird, mag zwar eine relativ triviale Feststellung sein – aber es trifft dennoch zu, dass dieses Faktum von der abendländischen Theoriebildung ausgeklammert (wenn nicht gar – zunehmend – vergessen) worden ist […].[84]

Abermals wird eine Form der Bewegung zwischen Nähe und Distanz angesprochen, die sich nicht nur in ästhetischen, sondern auch in den verschiedensten körperbezogenen Diskursen wiederfindet. Hinsichtlich des Theaters unterscheidet Fischer-Lichte folgende drei Konzepte von Präsenz:

a.
Der Topos, dass eine Aufführung im Hier und Jetzt eine Vergegenwärtigung von Vergangenem immer automatisch vollzieht, findet sich bereits in den Schriften des 17. Jahrhunderts, wie zum Beispiel in der berühmten Querelle de la moralité du théâtre.[85] Anders als ein Epos, Roman oder eine Bilderfolge erzählt Theater demnach keine Geschichte, die sich an einem fernen Ort zu einer vergangenen Zeit abgespielt haben könnte. Vielmehr führt sie als Bühnenkunst (wie auch das Konzert) dem Publikum Geschehnisse (bzw. Musik) vor Augen und Ohren, die augenblicklich und unmittelbar wahrgenommen werden. Was sich auf der Bühne vollzieht, ist somit immer gegenwärtig. Bereits im 17. Jahrhundert folgerten die Teilnehmer der Querelle aus dem Aspekt der Gegenwärtigkeit, dass Theater eine unmittelbare sinnliche Wirkung auf die Zuschauer auszuüben imstande ist und damit starke Affekte auszulösen vermag, die als gefährlich und kontagiös angesehen wurden – eine Beobachtung, die auch gegenwärtig nicht nur mit Bezug auf das Theater wieder aufgegriffen wird.[86] Die Ansteckung erfolgt

---

82 Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik, 11.

83 Ibid., 33. Zu einer Kritik an Gumbrechts Thesen in Diesseits der Hermeneutik, siehe Seel, Ästhetik des Erscheinens, 82-94.

84 Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik, 33.

85 Siehe Pierre Nicole, Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théatre (Paris : Honoré Champion, 1998). Vgl. auch Gotthold Ephraim Lessing, »Auszüge aus dem ›Schauspieler‹ des Herrn Rémond von Sainte Albine«, in: Lessings Werke, V. Teil: Theatralische Bibliothek, hg. v. Robert Boxberger (Berlin und Stuttgart: Hanser, 2016), 128-159, hier 129. Vgl. auch zusammenfassend Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 160.

86 Vgl. hierzu Fischer-Lichte, »Zuschauen als Ansteckung«.

dabei über die Wahrnehmung vom gegenwärtigen Körper des Schauspielers oder Musikers auf den gegenwärtigen Körper des Zuschauers oder Zuhörers: Sie wird somit allein durch die Gegenwärtigkeit und die leibliche Ko-Präsenz von Schauspielern bzw. Musikern und dem Publikum ermöglicht und birgt ein transformatorisches Potential, welches als positiv – in Form einer heilenden Katharsis – oder als schädlich und verstörend empfunden werden kann.[87] Fischer-Lichte bezeichnet die Gegenwärtigkeit einer bloßen Anwesenheit des phänomenalen Leibes der Akteure als **schwaches Konzept von Präsenz**.[88]

b.

Ein weiterer Aspekt von Präsenz bezieht sich nicht auf eine expressive, sondern auf eine performative Qualität des phänomenalen Leibes auf der Bühne, die durch spezifische Prozesse der Verkörperung Aufmerksamkeit auf sich lenkt und den Raum beherrscht.[89] Eine »tatsächliche« oder »absolute« Gegenwärtigkeit von Aktionen oder Performances, welche sich real[90] in realen Räumen und in Realzeit ereignen, unterscheidet sich dabei von einer Gegenwärtigkeit bzw. Vergegenwärtigung von lediglich dargestellten fiktiven Welten.[91] Durch die Beherrschung und den gezielten Einsatz bestimmter körperlicher Techniken und Praktiken wird gezielt Präsenz erzeugt und künstlerisch eingesetzt, was Fischer-Lichte mit dem Begriff der »Magie« in Verbindung bringt, sodass in diesem Kontext erneut die weiter oben beschriebene Gegenüberstellung der Qualitäten des Chirurgen und des Magiers bei Robin Hoffmann in Anlehnung an Walter Benjamin aufscheint: »Für den Zuschauer, der diese Präsenz spürt, oder besser, dem sie blitzartig widerfährt – ›als ein Strom von Magie‹ –, erscheint sie unvorhergesehen, nicht in seiner Gewalt, unbegreiflich und ihn ganz ergreifend.«[92] Es scheint, dass das, was bei Hoffmann und Benjamin bezüglich von Komposition bzw. der Unterscheidung zwischen einem Maler und einem Kameramann gesagt wurde, auch in gewisser Hinsicht auf den Interpreten zutrifft: Mit dem Ziel, schließlich als embodied mind zu erscheinen, nutzt der Interpret – wie bereits in Anlehnung an Grotowski beschrieben – seine Rolle wie das Skalpell eines Chirurgen, um sich selbst zu zerlegen,[93] während er durch seine Performance für das Publikum als Magier auftritt, der sinnlich-emotional in die

87 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 162. Zu der schädlichen Sicht auf Prozesse der Ansteckung vgl. auch: Jean-Jacques Rousseau, »Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel ›Genf‹ im VII. Band der Encyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten«, in: ders., *Schriften*, Bd. I, hg. v. Henning Ritter (München und Wien: Ullstein, 1978), 333-474, hier 391.

88 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 163.

89 Vgl. ibid., 165.

90 Zur Problematik des Begriffs der Realität insbesondere hinsichtlich der Unterscheidung zwischen empirischer und fiktiver Realität, siehe Hans Heinz Holz, »Realität«, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck et al. (Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001), 197-227.

91 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 168f. Vgl. auch Eugenio Barba, *Jenseits der schwimmenden Inseln, Reflexionen mit dem Odin Teatret, Theorie und Praxis des Freien Theaters* (Reinbek: Rowohlt, 1985), 51-174.

92 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 166.

93 Vgl. Grotowski, *Für ein armes Theater*, 28.

Hörer einzudringen scheint. Durch diese Art von Magie spürt das Publikum, dass die Performer auf besonders intensive Weise gegenwärtig sind, während diese sich selbst gleichzeitig auf besonders intensive Weise gegenwärtig fühlen und sich als energetische Leibkörper empfinden.[94] Fischer-Lichte zufolge besteht die Magie der Präsenz

> in der besonderen Fähigkeit des Darstellers, Energie in einer Weise zu erzeugen, dass sie für den Zuschauer spürbar im Raum zirkuliert und ihn affiziert, ja tingiert. Diese Energie ist die Kraft, die vom Darsteller ausgeht. Insofern sie den Zuschauer dazu animiert, selbst Energie hervorzubringen, empfindet dieser den Darsteller auch für sich selbst als Kraftquelle – eine Kraftquelle, die plötzlich und unerwartet entspringt, sich zwischen Darsteller und Zuschauer ergießt und diese zu transformieren vermag.[95]

Durch die Beherrschung des Raumes durch den Akteur, die Fokussierung der Aufmerksamkeit auf ihn und die Erzeugung von Energie, die zwischen dem Akteur und dem Publikum zirkuliert und auf dieses unmittelbar einwirkt, ereignet sich Präsenz somit als eine intensive Erfahrung von Gegenwart, was Fischer-Lichte als **starkes Konzept von Präsenz** identifiziert.[96]

c.

Auch wenn in Diskursen seit der performativen Wende, die nach wie vor an der traditionell verankerten Körper-Geist-Dichotomie festhalten, immer wieder betont wurde, dass es sich bei dem Phänomen der Präsenz um ein mentales Phänomen in Form eines innerhalb und außerhalb des Zeitverlauf angesiedelten Bewusstseins-Prozesses handelt, welcher leiblich artikuliert und gespürt wird,[97] betont Fischer-Lichte, dass das Phänomen der Präsenz gerade derartig tradierte Dichotomien, wie insbesondere die Körper-Geist-Dichotomie, zum Kollabieren bringt:

> Wenn der Schauspieler seinen phänomenalen Leib als einen energetischen hervorbringt und so Präsenz erzeugt, dann tritt er dadurch als *embodied mind* in Erscheinung, das heißt als ein Wesen, bei dem Körper und Geist/Bewusstsein sich überhaupt nicht voneinander separieren lassen, vielmehr eins mit dem anderen immer schon gegeben ist. […] In der Präsenz des Darstellers erfährt und erlebt der Zuschauer den Darsteller und zugleich sich selbst als *embodied mind*, als dauernd Werdenden, die zirkulierende Energie wird von ihm als transformatorische Kraft – und in diesem Sinne als Lebens-Kraft – wahrgenommen.[98]

Diesen Aspekt bezeichnet Fischer-Lichte als das **radikale Konzept von Präsenz**, bei dem der Mensch als embodied mind verstanden wird, der sich weder auf seinen Körper, sei-

---

94 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 166, 170.

95 Ibid., 169.

96 Vgl. ibid.,166.

97 Vgl. Hans-Thies Lehmann, »Die Gegenwart des Theaters«, in: *TRANSFORMATIONEN, Theater der neunziger Jahre*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler (Berlin: Theater der Zeit, 1999), 13-26, hier 13.

98 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 171.

nen Geist noch auf einen Kampfplatz, auf welchem Körper und Geist um die Vorherrschaft kämpfen, reduzieren lässt.[99]

Die hier angesprochene transformatorische Kraft von Kunst wird – wie bereits beschrieben – als besondere Qualität ästhetischer Erfahrung angesehen und leistet einen Beitrag zur Prägung menschlicher Praktiken.[100] Aufgrund dieses besonderen lebensweltlichen Bezugs bildet das Transformationspotenial von Kunst Übergänge auf verschiedenen Ebenen zwischen Kunst und Nicht-Kunst heraus, bei der insbesondere die zirkulierende Energie zwischen den Körpern der Zuschauer und denen der Darsteller die treibende Kraftquelle bildet, in der alle drei Konzepte von Präsenz zusammenwirken.

5. Zu einer Ästhetik des Erscheinens – Martin Seel

Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten lässt sich in den Worten Fischer-Lichtes festhalten, dass eine Ästhetik des Performativen eine Ästhetik der Präsenz und nicht der Präsenz-Effekte sowie – in Anlehnung an Martin Seel – eine Ästhetik des Erscheinens und nicht eine Ästhetik des Scheins ist.[101] Dabei ist jedoch zu beachten, dass der oftmals genutzte Gegensatz zwischen beiden Bereichen, der des Scheins (welcher die wahrnehmbare Gegenwart überschreitende, imaginierte Welten eines Romans beispielsweise genauso umschließt wie Phänomene des Scheins in Form einer sinnlichen Vergegenwärtigung eines Theaterdonners und ähnlichem) und der des Erscheinens, Martin Seel zufolge in die Irre führt.[102] Die Formen des ästhetischen Scheins begreift Seel als Modi des ästhetischen Erscheinens. »Die Macht des ästhetischen Scheins verdankt sich einem Bündnis mit den Prozessen des Erscheinens. Sie gründet in der Gegenwart des Erscheinenden und reicht dennoch weit über die Gegenwart und Wirklichkeit hinaus.«[103] Die ästhetische Offenheit für Dimensionen des Wirklichen kann somit ein Offensein für Dimensionen des teilweise oder gänzlich Unwirklichen enthalten.[104] Dabei kann auch eine Verwirrung der Wahrnehmung bzw. ein Oszillieren im Sinne Fischer-Lichtes zwischen beiden Bereichen als ästhetische Qualität wahrgenommen werden, wohingegen

99 Vgl. ibid.,172.

100 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*, 171. Vgl. auch Kapitel I/2 dieser Arbeit.

101 Vgl. ibid., 175. Vgl. auch zur Ästhetik der Präsenz: Lehmann, »Die Gegenwart des Theaters«, 22 und zur Ästhetik des Erscheinens das gleichnamige Werk von Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 102-108.

102 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 101. Der Widerstreit zwischen den beiden Denkfiguren einer »Ästhetik des Seins« und einer »Ästhetik des Scheins« beherrscht die Reflexion über Kunst und das Schöne seit Platon und durchzieht fast alle große Ästhetiken, insbesondere auch diejenigen von Hegel und Platon. Martin Seel löst diese Gegensätzlichkeit auf. Siehe Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 101, ders., *Die Macht des Erscheinens*, 11f, sowie weiterführend zu einer Rekonstruktion dieser Geschichte Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989), 9-15.

103 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 102f.

104 Vgl. ibid., 103.

die Aufdeckung von Sinnestäuschungen im wirklichen Leben normalerweise automatisch zu einer Korrektur der Wahrnehmung führt.[105] Was den ästhetischen Schein betrifft, so nehmen wir

> etwas in einer Situation Gegebenes *als etwas* – in einer bestimmten sinnlich eruierbaren Verfassung oder Lage – wahr, von dem wir wissen (oder wissen können), dass *es nicht so ist*, wie wir es wahrnehmen, und lassen uns auf ein Verweilen bei dem unter anderem so erscheinenden Gegenstand ein. Ästhetischer Schein, mit anderen Worten, besteht in Erscheinungen, die in einem *durchschauten Widerspruch* zum tatsächlichen Sosein von Gegenständen wahrgenommen und willkommen geheißen werden können. Er ist zu unterscheiden von Verhältnissen eines *faktischen* Scheins, bei dem etwas anders erscheint, als es ist, und dessen Wahrnehmung darum, wenn undurchschaut, eine Täuschung, wenn aber durchschaut, ein Irrtum ist.[106]

Der ästhetische Schein ist insofern ein Modus des Erscheinens, da wir in seiner Wahrnehmung für die simultane und momentane phänomenale Gegebenheit von Objekten aufmerksam sind und somit das Spiel der Erscheinungen bereichert und intensiviert wird: »Das Objekt der ästhetischen Wahrnehmung ist niemals eine bloße Illusion. Da *ist* ein Ding, da *ist* ein Klang, da *ist* eine Bewegung, da *ist* eine Szene, die in einigen Aspekten anders erscheinen, als sie tatsächlich sind und unter anderem darum unser Interesse erwecken. Nur an realen Objekten können irreale Aspekte zur Erscheinung kommen.«[107] Auch wenn die Theaterbühne vor diesem Hintergrund oftmals eine Welt des Scheins ist, ist sie doch vor allem ein Ort einer Spielhandlung, an dem Geschehnisse tatsächlich dargeboten werden, selbst wenn diese beispielsweise bei einem Mord nur in szenischer Andeutung dargestellt werden. Demnach ist das Geschehen des narrativen Theaters über weite Strecken ein Sinngeschehen, in dem Geschöpfe der ästhetischen Imagination, nicht aber Gestalten des ästhetischen Scheins wahrgenommen werden:[108] »Ein Darsteller, der den Hamlet gibt, muss nicht Hamlet sein oder zu sein scheinen, er muss uns nur eine überraschende und reiche Vorstellung des Hamlet geben. Die meisten Darstellungen im Theater sind *Vorstellungen* genau darin, dass sie im Zeitraum ihrer Inszenierung einen Raum der Imagination entstehen lassen.«[109] In Übertragung auf viele Formen der Musik bedeutet dies, »dass sie in der Folge ihrer Klänge seelische Zustände nicht etwa (nur) erzeugen, sondern so charakterisieren, wie sie nicht in der gegenwärtigen, sondern in *möglichen* Situationen beherrschend sein könnten.«[110]

Wie bereits gezeigt wurde, kann einerseits die alltägliche Lebenswirklichkeit auch ohne das Betrachten oder Erleben eines Kunstwerkes ästhetische Wahrnehmung hervorrufen, während andererseits in Kunsterfahrungen Aspekte der alltäglichen Lebenswelt hervortreten können, wodurch beide Bereiche weder als Gegensatz noch als klar

---

105 Vgl. ibid., 104f.
106 Ibid., 106.
107 Ibid., 107.
108 Vgl. ibid., 117f.
109 Ibid., 134f.
110 Ibid., 134.

abtrennbar aufzufassen sind. Prinzipiell kann somit jedes ästhetische Objekt nichtästhetisch traktiert werden und jedes nichtästhetische ästhetisch.[111] Dabei kommt es Seel zufolge zu einer Interaktion verschiedener Wahrnehmungsdimensionen, des bloß sinnlichen Gegenwärtigseins einer Erscheinung (in Form einer sensitiv-kontemplativen Begegnung fernab jeglicher Sinnfindung), des atmosphärischen Erscheinens (sobald die phänomenale Präsenz eines Objekts oder einer Situation als Widerschein einer Lebenssituation zwecks sinnhaften Vernehmens aufgefasst wird) sowie einer (künstlerischen) Darbietung besonderer Art in Form eines artistischen Erscheinens.[112] Artistisches Erscheinen der Kunst geht dabei über das kontemplative sowie atmosphärische Erscheinen insofern hinaus, als dass es Gegenwarten des menschlichen Lebens vergegenwärtigt:

> Die Begegnung mit gelungenen Objekten der Kunst stellt uns nicht allein in einen Augenblick hinein, wie bei der Wahrnehmung eines bloßen Erscheinens; sie hebt nicht allein Befindlichkeiten und Bezüge aktueller oder potentieller Lebenssituationen hervor, wie dies im Bewusstsein des atmosphärischen Erscheinens geschieht; sie vergegenwärtigt Gegenwarten des menschlichen Lebens *unabhängig* von der jeweiligen Lebenssituation ihrer Betrachter oder Leser oder Hörer. Sie gibt wirkliche und unwirkliche Gegenwarten einer allgemeinen Erfahrung frei. In der Begegnung mit Werken der Kunst *begegnen* wir Gegenwarten des menschlichen Lebens.[113]

Artistisches Erscheinen betrifft Arten der Weltbegegnung, die zur Darstellung gebracht werden: »Auf die eine oder andere Weise wird die prozessuale Sinnlichkeit der künstlerischen Objekte zu einem komplexen Zeichen der Prozessualität menschlichen Inderweltseins. Darin besteht ihr artistisches Erscheinen.«[114] In Anlehnung an Paul Valéry beschreibt Seel die Erkundung des sinnlichen Objekts und die interpretierende und imaginierende Erschließung der von ihm dargebotenen Welt als ein fragiles und oft unberechenbares und nicht selten verwirrendes Geschehen: »[E]s ist *ein* Wahrnehmungsprozess, in dem und für den sich der Prozess artistischen Erscheinens entfaltet. Dieser Prozess versetzt uns in eine gesteigerte Gegenwart, indem er uns in eine zur Anschauung gesteigerte (anwesende oder abwesende) Gegenwart führt.«[115] Was die Musik betrifft, spricht Seel ihr eine spezifische Körperlichkeit zu, da ihr Verlauf »die Entfaltung einer Konstellation von Ereignissen [ist], die in ihrer eigenen Bewegtheit stets zugleich ein Ausdruck buchstäblicher und metaphorischer menschlicher Bewegtheit ist. Sie zeigt uns ihre und unsere Bewegung; sie bewegt uns und zeigt uns Bewegtheit.«[116] Solche Erregungskurven sind Albrecht Wellmer zufolge »immer auch solche des Körpers, eines dunkleren Territoriums zwischen Subjekt und Objekt, das heißt eines mimetisch-affektiv und erotisch in die Welt verwickelten Körpers«.[117]

---

111 Vgl. Seel, Die Macht des Erscheinens, 17.
112 Vgl. Seel, Ästhetik des Erscheinens, 148f.
113 Ibid., 159f.
114 Ibid., 184.
115 Ibid., 188.
116 Ibid., 185.
117 Albrecht Wellmer, zitiert nach Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 185f.

Interessant werden Seels Überlegungen für diese Arbeit vor allem aufgrund der Tatsache, dass in den hier zu diskutierenden Werken der Aspekt des Scheins zugunsten desjenigen des Erscheinens in unterschiedlicher Ausformung und Ausprägung zurücktritt, wobei insbesondere nichtfingierende reale Handlungen auf der Bühne präsentiert und durchgeführt werden. Diese nichtfingierenden realen Handlungen schließen Sinn-Imaginationen nicht aus, sondern können diese ebenso hervorrufen wie »Als-ob«-Darstellungen: »Ob aber die von Werken der Kunst initiierte Sinn-Imagination auf unerreichbare oder erreichbare, reale oder irreale, präsente oder impräsente Gegenwarten gerichtet ist, immer hält sie sich bei dem Erscheinen dieser Werke auf und immer eröffnet sie die Anschauung eines Weltverhältnisses, das die augenblickliche Situation der Wahrnehmung überschreitet.«[118] Selbst in der Verweigerung des über ihr bloßes Erscheinen hinausreichenden Sinns von beispielsweise Ready-mades besteht ein Bezug auf das imaginative Potential der Kunst.[119] »Objekte, die phänomenal identisch sind, müssen darum nicht ästhetisch oder artistisch identisch sein. Sie können für die und in der Anschauung differieren. Das Erscheinen eines Kunstwerkes ist etwas anderes als sein Aussehen als materielles Objekt.«[120] Da Kunstwerke Sinnenobjekte sind, die sich dadurch von anderen Sinnenobjekten unterscheiden, dass sie in einem performativen Prozess dargeboten werden, unterscheiden sie sich Seel zufolge von anderen Darbietungen, da sie Darbietungen im Medium des Erscheinens sind:[121]

> Welche Funktionen ihnen auch immer zugeschrieben werden mögen, sie unterscheiden sich von Dingen und Gebrauchsdingen darin, dass sie gemacht sind, um als Präsentationen einer besonderen Art aufgefasst zu werden. Das ist ihre primäre Funktion. Ihre Materialien sind so organisiert, dass sie sich so präsentieren, auf dass wir *etwas* von ihnen präsentiert finden können. Auf dieses Sich-Präsentieren kommt es an. Künstlerische Objekte stellen sich in der genauen Organisation ihres Materials aus, um auf diese Weise etwas zur Darbietung zu bringen.[122]

In diesem Sinne stellen alle Kunstwerke eine besondere Gegenwart her, auch wenn nicht alle die Anschauung einer anderen Gegenwart bieten.[123] »Für den Prozess der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es nicht entscheidend, welche dieser Kräfte – das sinnliche Vernehmen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernimmt; entscheidend ist vielmehr, dass sie auf die eine oder andere Weise zusammen und dabei über kurz oder lang in *eine* Bewegung kommen.«[124] Was das Wahrnehmungsobjekt betrifft, so zählt für Seel ein solches als Kunst, wenn es für einige oder viele als solches wahrgenommen wird. »Es gibt keine absolut bestehenden

118 Ibid., 136f.

119 Vgl. ibid., 137 und 145.

120 Seel, »Wird die Kunst nicht mehr erscheinen?«, ZB 3.

121 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 157 und 186. Dies steht im Widerspruch zu Danto, der phänomenal identische Objekte des Alltags und der Kunst als ästhetisch gleichwertig ansieht. Vgl. Arthur C. Danto, *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 13. Zu einer Kritik an Dantos Ideen, siehe Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 192-197.

122 Seel, Ästhetik des Erscheinens, 176.

123 Vgl. ibid., 137.

124 Ibid., 138.

Merkmale, durch die sich Kunstwerke von anderen Objekten unterscheiden würden.«[125] Der Status von Kunstwerken ist demnach wie bereits weiter oben beschrieben ein normativer: »Sie sind Objekte, die es *wert* sind, ästhetisch erfahren zu werden – oder die für diese Anerkennung kandidieren. Nur im Rahmen einer solchen Bewertung können sie als Kunstwerke zur Erscheinung kommen.«[126]

6. Bezugsebenen und Projektionsflächen körperlicher und lebensweltlicher Betrachtungen zwischen Natur und Kultur

Die Bewegung bzw. Interaktion von Aspekten der Präsenz und der Repräsentation illustriert Fischer-Lichte am Beispiel des Operngesangs, der mit der Ausstrahlung einer ungeheuren Kraft verbunden ist, die sich mit der Stimme im Raum ausbreitet und den Hörer leiblich ergreift.[127] In diesem Zusammenhang knüpft Fischer-Lichte an Adornos Verständnis von Operngesang in Verbindung mit dem Begriff der Unmittelbarkeit an:

> Die Oper […] hat es […] mit empirischen Menschen zu tun, und zwar mit solchen, die auf ihr bloßes Naturwesen reduziert sind. Das begründet ihren eigentümlichen Kostümcharakter: Sterbliche sind verkleidet, als wären sie Helden oder Götter, und diese Verkleidung ist bereits von gleicher Art, wie dass sie singen. Durch den Gesang werden sie erhoben und verklärt. […] Während der Gestus des Singens dramatische Personen darüber betrügt, dass sie, auch als bereits Stilisierte, so wenig Grund zum Singen haben wie eigentlich auch nur die Möglichkeit, tönt darin etwas von der Hoffnung auf Versöhnung mit der Natur: das Singen, Utopie des prosaischen Daseins, ist zugleich auch Erinnerung an den vorsprachlichen, ungeteilten Zustand der Schöpfung […]. Der Gesang der Oper ist die Sprache der Leidenschaft: nicht nur die überhöhende Stilisierung des Daseins, sondern auch Ausdruck dessen, dass die Natur im Menschen gegen alle Konventionen und Vermittlung sich durchsetzt, Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit.[128]

Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Operngesang eine musikalische Ausprägung der Repräsentation einer Rolle bzw. der Darstellung einer Figur darstellt, mag es somit zunächst verwundern, dass Fischer-Lichte wie auch Adorno im Operngesang gleichzeitig eine Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit und Durchsetzung der Natur erkennen, während ihm andererseits oftmals eine Überhöhung, Verklärung, Vergeistigung und Körpernegation zugeschrieben wird.[129] Der reine Gesang versucht laut Robin Hoffmann die körperlichen Anstrengungen seiner Hervorbringung möglichst zu verheimlichen: »Er passiert die körperliche Begrenztheit möglichst unbeschädigt. Das traditionelle Körperinstrument tendiert zur Körper- und Grenzenlosigkeit.«[130] Der abend-

125 Ibid., 179.

126 Ibid., 180.

127 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 223.

128 Theodor W. Adorno, »Bürgerliche Oper«, in: ders., Gesammelte Schriften, Bd. 16 (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978), 24-39, hier 34f.

129 Vgl. Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 22-23.

130 Ibid.

ländische Kunstgesang scheint dabei schon von vornherein Theda Weber-Lucks zufolge eine Vielzahl an Gefühlszuständen auszuschließen: »Erst wenn wir eine Stimme hören, die auch die anderen emotionalen Ausdrucksqualitäten einfließen lässt, von den zärtlichen, leise gehauchten Klängen bis hin zum schrillen, gepressten Angstschrei, fällt auf, wie viele Emotionen oder Gefühlszustände der abendländische Kunstgesang schon von vornherein ausschließt.«[131] Jedoch ist auch jenseits des zu Überhöhung und Körperverleugnung tendierenden Operngesangs – welcher in jahrelanger Übung angeeignet wurde und dabei gewohnte Automatismen durch antrainierte ersetzt hat – der Körper grundsätzlich nicht als etwas unberührt Natürliches anzusehen, sondern wird vielmehr als Konstruktion verstanden, welche grundsätzlich auch weniger ausgeprägte kulturelle Prägungen des Körpers wie im Falle des Operngesangsstudiums impliziert:

> Wenn man vom Körper spricht, verspricht er so etwas Unmittelbares, Direktes – und davor möchte ich warnen. Denn der Körper ist ein absolutes Kulturprodukt, da ist nichts Natürliches dran. Man meint vielleicht, Knochen, Beine und Arme seien Dinge, auf die man sich verlassen kann, die nichts mit kultureller Prägung zu tun haben. Aber das hat nichts mit Natur zu tun! Kaum dass das Kind geschlüpft ist, wird an ihm herum manipuliert, und sogar vor der Geburt schon. Die Menschen können den Körper nicht in Ruhe lassen, und an dem Körper zeichnet sich kulturelle Prägung ab – ganz zentral. Der Körper ist eine Konstruktion.[132]

Alois Hahn ergänzt hinsichtlich des Konzeptes des Körpers als Konstruktion, dass sich dieses keinesfalls universalen kulturellen Realitätskonstruktionen verdankt:

> Wenn sie vom Körper reden, handelt es sich für gewöhnlich um einen bereits sozialisierten, der schon Objekt sozialer Zurichtung geworden ist. Der *Körper*, von dem die Soziologen sprechen, ist stets gewissermaßen die *Verkörperung* sozialer Kräfte, die in ihm Gestalt angenommen haben als Gewohnheiten, Bewegungskompetenzen, Selbstdeutungen, Empfindungsweisen und Wahrnehmungsstile. Aber auch die Betrachtungsweise geht stillschweigend davon aus, als ›gäbe‹ es den Körper, der als solcher dann kulturell überformt wird. Dass schon das Konzept des Körpers selbst sich keinesfalls universalen kulturellen Realitätskonstruktionen verdankt, gerät nur zu oft aus dem Blick.[133]

Fischer-Lichte begreift das leibliche In-der-Welt-Sein schließlich als etwas, zu dem eine gesellschaftliche Formung wie selbstverständlich dazugehört, was der Erscheinung von Präsenz in Form von Energietransport nach ihrer Terminologie jedoch keinen Abbruch tut.[134] Jenseits solcher Betrachtungen des Körpers als Kulturprodukt bzw. Produkt von

131 Theda Weber-Lucks, »Vokale Performancekunst, Zur Verknüpfung von Stimme, Körper und Emotion«, in: *Positionen* 40 (August 1999), 28-32, hier 28.

132 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

133 Alois Hahn, »Kann der Körper ehrlich sein?«, in: *Materialität und Konstruktionen*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995), 666.

134 Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Idee der leiblichen Identität als Konstrukt mit Blick auf Gender bei Butler, »Performative Acts and Gender Constitution«, 270-282. Siehe auch Tischleder, »Body Trouble«, 126-139.

Gesellschaft wird dieser auch als Produzent von Gesellschaft in soziologischen Abhandlungen in den Blick genommen. Vor dem Hintergrund einer Soziologie, die sich mit dem wechselseitigen Durchdringungsverhältnis von Körper und Gesellschaft befasst, können analytische Dimensionen schließlich unter den übergeordneten Gruppen *Körper als Produkt von Gesellschaft* (Körperformung, Körperdiskurs/Deutungsmuster/Wissensbestände, Körper-Umwelt, Körperrepräsentation/symbolische Manifestationen/Träger von Zeichen und Zuschreibungen, Leiberfahrung aufgrund kulturspezifischen Körperwissens) und *Körper als Produzent von Gesellschaft* (Körperroutinen, Körperinszenierungen, Körper-Eigensinn/Kontrollverlust) zusammengefasst werden.[135]

Die voranstehenden Ausführungen zu Adorno, Hoffmann und Fischer-Lichte zeigen, dass aufgrund gewisser Schnittmengen der Konzepte »alltägliche Lebenswelt« und »Kunst« mit denen der »Natur« und »Kultur« diese Begriffspaare oftmals im Zusammenhang von Körperbetrachtungen miteinander in Verbindung gebracht werden. Monika Schmitz-Emans betont beispielswiese, dass die Idee des Körpers als Akteur nicht nur die Frage aufwirft, wo die Grenze zwischen Natur und Kultur verläuft, sondern die Existenz einer solchen Grenze selbst in Frage stellt.[136] Simone Mahrenholz stellt zudem heraus, dass oftmals Parallelen zwischen den Paaren »Körper«–«Geist« und »Natur«–«Kultur« gezogen werden: »Der Körper als Bedingung von Klang ist zugleich der Körper als dessen Störfaktor, als nicht ganz kontrollierbares Element von Natur – und auf diese uralte Tendenz der Entgegensetzung von Natur und Kultur, von Körper und Geist hat die zeitgenössische Musik längst subversiv reagiert.«[137]

Die Auseinandersetzung mit den Begriffen »Natur« und »Kultur« ist in der Philosophie schon lange Gegenstand diverser Auseinandersetzungen, welche beispielsweise bei Herder und Goethe einen Höhepunkt fanden.[138] Ohne hier weiter auf die Geschichte der Begriffsbestimmung von »Natur« und »Kultur« eingehen zu können, sei jedoch erwähnt, dass eine nähere Betrachtung eine Vielzahl an unterschiedlichen Begriffsverwendungen zu Tage bringt, denen eindimensionale Parallelziehungen verschiedener Begriffspaare nicht gerecht werden können. Kultur kann demnach weit über die Kunst hinaus auch Zivilisation und vielschichtige Formen des gesellschaftlichen Zusammenlebens betreffen, während Natur – auf naturwissenschaftlichen Kenntnissen beruhend – nicht nur direkt das Leben betreffende Themen beinhaltet, sondern auch Physik und

135 Ein Großteil körpersoziologischer Untersuchungen widmet sich der Frage, wie Gesellschaft auf den menschlichen Körper einwirkt und behandelt den Körper als Objekt gesellschaftlicher (Ungleichheits- und Macht-)Strukturen, institutioneller Ordnungen sowie als Objekt von Technologien. Vgl. Gugutzer, »Der *body turn* in der Soziologie«, 13-20.

136 Vgl. Schmitz-Emans, »Der Körper und seine Bindestriche«, 278.

137 Simone Mahrenholz, »Körber-Stiftung: Einführung zu Robin Hoffmann: ›Ansprache‹« (Hamburg, 18.11.2002), verfügbar auf https://robinhoffmann.de/userfiles/werkverzeichnis/an_sprache_mahrenholz.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019. Siehe weiterführend auch Wolfgang Welsch, Ästhetische Welterfahrung, Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur (Paderborn: Wilhelm Fink, 2016).

138 Siehe zusammenfassend Volker Steenblock, »Kulturelle Arbeit, Zur anthropologischen Notwendigkeit und Schwierigkeit humaner Sinnstiftung«, in: Kolleg Praktische Philosophie, Band 1: Ethik zwischen Kultur- und Naturwissenschaft, hg. v. Franz Josef Wetz, Volker Steenblock und Joachim Siebert (Stuttgart: Reclam, 2008), 229-258, hier 234-240.

weitere Naturwissenschaften miteinschließt.[139] Der Begriff des »Lebens« – mitsamt seinen Bezügen auf den lebendigen und lebensgestaltenden Körper – ist demnach in unterschiedlichen Facetten in beiden Bereichen anzutreffen und widerspricht einseitigen Zuordnungen. Aufgrund seiner enorm konnotativen Vielschichtigkeit und immensen Bedeutungslastigkeit wurde der alleinstehende Begriff des »Lebens« zugunsten der zum Zwecke dieser Arbeit genaueren Bezeichnung der »alltäglichen Lebenswelt« vermieden, auch wenn er in Zitaten beispielsweise von Fischer-Lichte u.a. in dieser Arbeit mehrfach auftaucht.

Hinsichtlich der Unterscheidung zwischen Kultur und Natur sei des Weiteren auf Waldenfels' Überlegungen hingewiesen, die dem Leib gleichzeitig eine natürliche als auch eine kulturelle Dimension zuschreiben: »Der Leib ist aber immer auch kulturell, sofern alles, was natürlich vorgegeben ist, eine bestimmte kulturelle Deutung, Organisation und Schematisierung erfährt.«[140] Natur ist somit kein bloß äußerlich vorhandener Bereich und Kultur kein abgetrennt auf ihn einwirkender und prägender Betrieb, sondern Kultur und Natur sind nach Waldenfels zwei Gesichtspunkte, die sich in allen Bereichen untrennbar aufdrängen. Gegen die Sichtweise, die Natur als eine Art *hardware* oder bloßes Material zu betrachten, das von der Kultur als *soft-ware* beliebig formbar wäre, setzt Waldenfels folgende Einwände entgegen:

> Doch gibt es wirklich keine erste Natur, auf die dann die Kultur als zweite Natur aufgestockt wäre? Gibt es nicht einen natürlichen Körper, dem die kulturelle Ausstattung als Leib erst sekundär zufällt? – Nein, es gibt keinen originären Dualismus, sondern Natur und Kultur bilden wie Leib und Körper eine Differenz *innerhalb* der Leiblichkeit, *innerhalb* der Welt. […] Hier ist kein Raum für einen Dualismus, es gibt lediglich eine Vielfalt von Aspekten, von Unterscheidungsmöglichkeiten und auch – bis ins Pathologische hinein – von Spaltungsmöglichkeiten. […] Spaltungsprozesse setzten jedoch voraus, dass die Natur zunächst in der Kultur selber eine Rolle spielt und nicht außerhalb ihrer agiert.[141]

Der Leib hat demnach eine zweideutige Seinsweise und lässt sich weder eindeutig der Kultur noch der Natur zuordnen. Waldenfels bezieht diese Tatsache auf die Doppelheit des gleichzeitigen Körperseins und Körperhabens, wobei das Leibsein somit das Fungieren des Leibes in dem, was ich selbst bin, thematisiert, wohingegen das Körperhaben ein von sich selbst Abstandnehmen bedeutet, das soweit gehen kann, sich selbst wie ein Naturding oder abstrakten Gegenstand zu betrachten.

7. Wahrnehmungsprozesse im Rahmen einer Präsenzkultur

Aufführungen des Theaters und der Musik der letzten Jahrzehnte zielen, wie bereits ausgeführt, zumeist weniger auf Bedeutungsgenerierung, sondern stellen Wirkungen

139 Vgl. ibid.

140 Waldenfels, Das leibliche Selbst, 188.

141 Ibid., 189f.

in den Mittelpunkt.[142] Dass Kunst in ihrem phänomenalen Dasein bzw. in ihrer Materialität und nicht als Bedeutungsträger wahrgenommen werden möchte, führt Fischer-Lichte auf Verschiebungen zurück, bei denen Elemente aus übergeordneten Kontexten herausgelöst werden und ohne Rückführung bzw. Eingliederung in Kausalzusammenhänge erscheinen und wieder verschwinden. Auf diese Weise treten sie als emergente[143] Phänomene hervor, die auf nichts anderes als sich selbst verweisen.[144] Auch wenn solch ein emergentes Phänomen zunächst in seinem phänomenalen Sein wahrgenommen wird, kann es anschließend – wenn sich die Aufmerksamkeit aus einer Fokussierung auf das Wahrgenommene zu lösen und sozusagen abzuschweifen beginnt – als ein Signifikant wahrgenommen werden, mit dem sich die unterschiedlichsten Assoziationen, Vorstellungen, Erinnerungen, Empfindungen, Gefühle, und Gedanken als seine Signifikate individuell und unintendiert verbinden können.[145] Es erscheint dabei (sofern keine Phobie vorliegt) unmöglich vorauszusehen, welche Art von Assoziationen die Wahrnehmung eines künstlerischen Gegenstands auszulösen vermag, was nicht ausschließt, dass der Wahrnehmende für sich selbst im nachhinein überzeugende Verbindungen ausfindig machen kann.[146]

Ein solcher Fall einer Kontextverschiebung ereignet sich in Annesley Blacks *smooche de la rooche II*, wo die Aktion des Seilspringens in den Konzertsaal transferiert wird, ohne dort zunächst eine besondere tiefere Bedeutungsebene herzustellen.[147] Die seilspringenden Körper erweisen sich dabei als das, was sie sind, und rufen persönliche und individuell geprägte Assoziationen hervor, die zum Teil Bedeutungszuschreibungen beinhalten können, aber nicht müssen. Diese Wahrnehmungsausrichtungen sind nicht stabil, sondern können in einen oszillierenden Prozess treten: »Jeden Augenblick kann die eine in die andere umspringen: Was sich jetzt als Wahrnehmung von etwas, als sein phänomenales Sein vollzieht, springt im nächsten Moment um in seine Wahrnehmung als eines Signifikanten, auf den sich die unterschiedlichsten Signifikate beziehen

---

142 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 243f. Zum Begriff der »Bedeutung« im Unterschied zur »Wirkung« und deren Geschichte, siehe ibid., 262-269.

143 Der Begriff der »Emergenz« meint hier unvorhersehbar und unmotiviert auftauchende Erscheinungen, denen jedoch durchaus nachträglich auch Plausibilität zugeschrieben werden kann. Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 186 sowie Achim Stephan, Emergenz, Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation (Dresden und München: Mentis, 1999); Thomas Wägenbaur (Hg.), Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution (Heidelberg: Synchron, 2000); sowie Wolfgang Krohn und Günter Küppers (Hgg.), *Emergenz, Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992).

144 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 247. Karl-Heinz Bohrer verwendet den Begriff der »Plötzlichkeit« um das Ephemere bestimmter Erscheinungen und Weggänge zu bezeichnen, die für ihn das Hauptmerkmal ästhetischer Erfahrung darstellen. Siehe Karl Heinz Bohrer, *Ästhetische Negativität* (München: Hanser, 2002), 7 und Bohrer, *Plötzlichkeit*.

145 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 247. Zu Parallelen zu den Begriffen der Allegorie und des Symbols bei Benjamin siehe auch ibid., 250-255 und Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972), 182.

146 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 247.

147 Siehe Kapitel III/1 dieser Arbeit.

lassen«.[148] Die damit zusammenhängenden Entwicklungen innerhalb der Theaterwissenschaft fasst Fischer-Lichte wie folgt zusammen:

> »Präsenz« und »Repräsentation« galten lange Zeit in ästhetischen Theorien als gegensätzliche Begriffe. Präsenz wurde dabei als Unmittelbarkeit verstanden, als Erfahrung von Fülle und Ganzheit, als Authentizität. Repräsentation dagegen wurde auf die *grands récits* bezogen, die als Macht- und Kontrollinstanz galten; sie wurde als festgelegt in ihrer Bedeutung und als starr begriffen und erschien vor allem deshalb problematisch, weil sie in ihrer Zeichenhaftigkeit immer nur einen vermittelten Zugang zur Welt eröffnet. Auf Aufführungen bezogen hieß dies, dass – gerade in den sechziger und frühen siebziger Jahren – der Körper des Schauspielers als Ort und Inbegriff der Präsenz galt […]. Die dramatische Figur dagegen erschien als Inbegriff von Repräsentation. Von der »Macht- und Kontrollinstanz« des literarischen Textes vorgegeben, vom Schauspieler mit seinem Körper als Repräsentation des dort »Vorgeschriebenen« ab- oder nachgebildet, galt die Figur auf der Bühne als Ausweis für die Repression, die der Text auf den Schauspieler und speziell auf seinen Körper ausübt. Der Körper des Schauspielers musste also von den Fesseln der Repräsentation, aus ihrem Würgegriff befreit und so der Spontaneität, der Authentizität seiner leiblichen Existenz zum Durchbruch verholfen werden.[149]

Die hier beschriebene Differenzierung lässt sich jedoch insofern nicht aufrechterhalten, als dass sowohl Präsenz als auch Repräsentation durch spezifische Verkörperungsprozesse hervorgebracht werden. Eine Figur entsteht dabei nicht (nur) aufgrund der Nachahmung von etwas Vorgegebenen, sondern auch durch einen Prozess der Verkörperung, der Aspekte von Präsenz – im Sinne aller drei unter Punkt 4 beschriebenen Konzepte – und Repräsentation zugleich aufweist:

> Der phänomenale Leib des Schauspielers, sein leibliches In-der-Welt-Sein, bildet den existentiellen Grund für die Entstehung der Figur. Jenseits dieses individuellen Leibes hat sie keine Existenz. Das heißt, wenn der Schauspieler eine Figur darstellt, so bildet er nicht etwas nach, das woanders – im Text des Stückes – vorgegeben ist, sondern er schafft etwas vollkommen Neues, etwas Einzigartiges, das es so nur durch seine individuelle Leiblichkeit geben kann.[150]

Auch wenn die Darstellung einer Figur im Bereich der Instrumentalmusik eher unüblich ist (mit Ausnahme einiger Beispiele u.a. aus dem »instrumentalen Musiktheater«), so lässt sich Fischer-Lichtes Argumentation insofern auf die Musik beziehen, als eine Interpretation eines Notentextes beispielsweise aus der Romantik einen ebenso enormen körperlichen Einsatz, körperliche Präsenz bzw. eine Verkörperung emotional-energetischer Prozesse einfordert, die in gewisser Hinsicht Ähnlichkeiten zu der Verkörperung einer Figur im Theater im oben beschriebenen Sinne aufweist. Vor diesem Hintergrund wird es schließlich verständlich, warum Komponisten wie Holliger und Hoffmann dem Körper in der Musik seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts

148 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 254.

149 Ibid., 255-256.

150 Ibid., 256.

keine außergewöhnlich neue Bedeutung zumessen, da der Körper seit jeher das Zentrum jeglicher Musikausübung darstellt und Aufführungen von Musik schon immer mit enormem körperlichen Einsatz und Anstrengungen verbunden sind.[151] Die Tätigkeit eines Musikers wie auch eines Schauspielers liegt schließlich darin, »dass er sich etwas, das ihm nicht oder zumindest nicht bewusst zu eigen ist, körperlich aneignen, anverwandeln, transformieren, in Bezug bzw. in Differenz setzten etc. muss, um es qua präsentativer Handlungen wieder hervorzubringen zu können.«[152] Die körperliche Handlung auf der Bühne kann zwar geprobt, inszeniert, festgelegt, geübt, abgesprochen und diskutiert sein, »im Moment der Hervorbringung unterliegt sie jedoch dem Prinzip der Emergenz«,[153] da der Aufführende nie ganz sicher sein kann, was er letztendlich in einer Bühnensituation mit und durch seinen Körper hervorbringt. Auch wenn eine möglichst genaue Wiedergabe einer einstudierten Version oftmals Ziel traditioneller Konzertdarbietungen und insbesondere von Probespielen ist, stellt das Unverfügbare des Aufführungsmomentes einen besonderen künstlerischen Reiz bzw. eine positiv erlebte Emergenz dar.

Die Aufführung von Instrumental- und Gesangspartituren weist genau wie das Theater beide Ordnungen auf, die der Präsenz in Form der individuellen leiblichen Existenz der Musiker und die der Repräsentation in Form der Interpretation eines Notentextes bzw. Aufführungsmaterials, welches trotz fehlender Bezugnahme auf nichtmusikalische Phänomene doch immer auf musiksprachliche Formungen, Gattungen und Gestalten Bezug nimmt, Stimmungen, Gefühle und vielschichtige Assoziationen und Erinnerungen vergegenwärtigt und somit den aktuellen Stand des musikalischen Materials in einem Netz von Bedeutungen und Bezügen repräsentiert.[154] Die Wahrnehmung dieser beiden Phänomene ist sehr individuell geprägt, wobei die Ausrichtung im Prozess der Wahrnehmung – wie bereits gesagt – umspringen bzw. oszillieren kann, was mit dem Begriff der perzeptiven Multistabilität bezeichnet wird.[155] Da dieses Umspringen der Wahrnehmungsausrichtung individuell und ohne erkennbaren Grund abläuft, handelt es sich auch hier um ein emergentes Phänomen:[156]

> Je öfter das Umspringen sich ereignet, desto häufiger wird der Wahrnehmende zum Wanderer zwischen zwei Welten, zwischen zwei Ordnungen von Wahrnehmung. Dabei wird er sich zunehmend bewusst, dass er nicht Herr des Übergangs ist. Zwar kann er immer wieder intentional versuchen, seine Wahrnehmung neu ›einzustellen‹ – auf die Ordnung der Präsenz oder auf die Ordnung der Repräsentation. Ihm wird jedoch

---

151 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 324f.

152 Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 227.

153 Ibid.

154 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 78 und 143.

155 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 256f. Zu einer psychologischen Erklärung dieses Phänomens siehe auch Michael Stadler und Peter Kruse, »Zur Emergenz psychischer Qualitäten, Das psychophysische Problem im Lichte der Selbstorganisationstheorie«, in: *Emergenz, Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, hg. v. Wolfgang Krohn und Günter Küppers (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992), 134-160.

156 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 257.

> sehr bald bewusst werden, dass das Umspringen ohne Absicht geschieht, dass er also, ohne es zu wollen oder es verhindern zu können, in einen Zustand zwischen den Ordnungen gerät. Er erfährt in diesem Moment seine eigene Wahrnehmung als emergent, als seinem Willen und seiner Kontrolle entzogen, als ihm nicht vollkommen frei verfügbar, zugleich aber als bewusst vollzogen.[157]

Obgleich dieses Phänomen zu allen Zeiten und hinsichtlich aller Musikrichtungen existent war und ist, lässt sich beobachten, dass Aufführungen seit den 1960er Jahren im Bereich des Theaters wie ebenso in der Musik das Auftreten perzeptiver Multistabilität begünstigen und in einem vergleichsweise hohen Ausmaß ermöglichen. Darüber hinaus kann festgestellt werden, dass viele Aufführungen seit den 1960er Jahren oszillierende Wahrnehmungsbewegungen zwischen Präsenz und Repräsentation sogar gezielt zu befördern versuchen und ins Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung stellen, statt sie als automatisches Nebenprodukt einer Aufführung anzusehen.

Der Augenblick des Umspringens von der einen in die andere Ordnung und umgekehrt wird oftmals als Bruch bzw. Störung empfunden:[158] Dieser Zustand der Instabilität versetzt den Wahrnehmenden – wie bereits weiter oben beschrieben – »in einen Zustand ›betwixt and between‹. Dieser befindet sich nun auf der Schwelle, die den Übergang von einer Ordnung zu einer anderen bildet, und in diesem Sinne in einem liminalen Zustand.«[159] Hans Ulrich Gumbrecht fokussiert im Unterschied zu Fischer-Lichte weniger eine wechselnde Wahrnehmungsausrichtung auf den Körper versus einer Figur als vielmehr allgemeiner das Verhältnis zwischen Präsenz- und Sinneffekten, die in keinem komplementären Verhältnis stehen, welches ein stabiles strukturelles Muster aufweisen würde. Vielmehr stattet »die Spannung/Oszillation zwischen Präsenz- und Sinneffekten den Gegenstand des ästhetischen Erlebens mit einer Komponente provozierender Instabilität und Unruhe [aus].«[160] Innerhalb solcher Prozesse, in denen die Wahrnehmung immer wieder zwischen zwei Wahrnehmungsordnungen hin- und herspringt, werden Fischer-Lichte zufolge die Unterschiede beider Ordnungen unwichtiger und die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden richtet sich vielmehr auf die Übergänge, die Störung von Stabilität bzw. den Zustand einer Instabilität sowie die Etablierung einer neuen zeitweiligen Stabilität, was Fischer-Lichte folgendermaßen herleitet: Innerhalb der Ordnung der Repräsentation wird im Theater beispielsweise alles im Hinblick auf eine gewisse fiktive Welt wahrgenommen. Wahrnehmungsprozesse werden dabei von der Absicht geleitet, eine fiktive Figur entstehen zu lassen, wobei Elemente, die nicht in diese Ordnung passen, ausgeblendet werden, sodass der Wahrnehmungsprozess in diesem Sinne zunächst intentional vollzogen wird.[161] Die Stabilität einer Ordnung lässt sich jedoch, wie bereits gezeigt wurde, nicht durchgängig aufrechterhalten und springt – wenn auch nur für kurze Zeit – in eine andere Ordnung über, für welche andere Prinzipien gelten: In der Wahrnehmungsordnung der Präsenz erzeugt die Wahrnehmung des phänomenalen Seins eines wahrgenommenen Körpers

157 Ibid., 258.
158 Vgl. ibid., 257f.
159 Ibid., 258.
160 Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 128.
161 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 258f.

assoziative Bedeutungen, die mit dem Wahrgenommenen nicht einmal in Beziehung stehen müssen. Der Wahrnehmungsprozess verläuft somit völlig unvorhersehbar als emergenter Prozess ab, in dem niemals abzusehen und steuerbar ist, welche Bedeutung die Wahrnehmung in welchem künstlerischen Zusammenhang hervorbringen wird.[162]

Die perzeptive Multistabilität verhindert schließlich die dauerhafte Stabilisierung beider Ordnungen und bewirkt ein ständiges Umspringen, wobei die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses bei jedem Umspringen neue Wendungen, Qualitäten und Ausgänge vornimmt.[163] In diesem Prozess fokussiert der Wahrnehmende insbesondere auch den Wahrnehmungsprozess mit seiner spezifischen Dynamik und beginnt, sich in diesem selbst als Wahrnehmenden wahrzunehmen.[164] Innerhalb des Umspringens zwischen den mehr zielgerichteten und den mehr unkontrolliert auftretenden Prozessen der Wahrnehmung bzw. Bedeutungsgenerierung wird dem Wahrnehmenden zunehmend bewusst, dass nicht das Kunstwerk Bedeutungen übermittelt, sondern dass vielmehr er es ist, der Bedeutungen hervorbringt.[165] Auch innerhalb der Musik changieren auf diese Weise freie nicht intendierte Assoziationen bzw. körperlich-emotionale Reaktionen mit intentionalen Wahrnehmungsausrichtungen und Reflexionen, wobei der Wahrnehmungsprozess im gerade beschriebenen Sinne auch hier in den Fokus der Wahrnehmung geraten kann.

Ein Aspekt der oben erläuterten Unterscheidung der beiden Wahrnehmungsordnungen bei Fischer-Lichte wird insbesondere für die Fragestellung dieser Arbeit relevant: Es scheint, als ob sich die Ordnung der Präsenz (die durch assoziativ-freies und unvorhersehbares Wahrnehmen gekennzeichnet ist) der Wahrnehmung des alltäglichen Lebens ähnelt, während bestimmte Formen des bedeutungssuchenden Wahrnehmens als ein wesentliches Element der Kunstwahrnehmung hinzuzutreten scheinen. Dies wirft schließlich die Frage auf, durch welche künstlerischen Mittel das für Kunstwahrnehmung charakteristische Changieren zwischen diesen beiden Ordnungen befördert wird. Gerade die Integration von alltäglichen Elementen und somatischen Pro-

162 Vgl. ibid., 260.

163 Vgl. ibid. 260f.

164 Vgl. ibid., 261. Dieser hier auf das Schwanken zwischen Kunst-Wahrnehmung und Nichtkunst-Wahrnehmung bezogener Prozess, bei dem sich der Wahrnehmende im Akt des Beobachtens selbst zu beobachten beginnt, hat seinen Ursprung laut Gumbrecht im Rahmen der Erkenntnistheorie des 19. Jahrhunderts, die in ähnlicher Weise trotz anderer Fokussierung eine »selbstreklektierende Schleife« impliziert und mit der eine Wiederentdeckung des Körpers und der menschlichen Sinne als integraler Bestandteil oder Weltbeobachtung einherging. Nach Niklas Luhmann u.a. beobachtet ein Beobachter zweiter Ordnung sich selbst beim Beobachten und wird so auf Bedingungen seines Beobachtens aufmerksam, welche die Beobachter erster (niederer) Beobachtung nicht sehen können. Im Unterschied zu Fischer-Lichtes Ausführungen liegt hier der Fokus weniger auf einem Umspringen der Wahrnehmung, sondern auf Überlegungen zu Beobachterstandort und Blickwinkel. Siehe auch Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 57; Gumbrecht, *Präsenz*, 198; Michel Foucault, *Les mots et les choses* (Paris: Gallimard, 2014); sowie Niklas Luhmann et al., *Beobachter, Konvergenz der Erkenntnistheorien?* (München: Fink, 1990).

165 Ruth Sonderegger zufolge zwingt ernst genommene ästhetische Erfahrung den Rezipierenden den Bereich der ästhetischen Erfahrung sowie der Kunst zu überschreiten. Da ein Kunstwerk selbst nicht urteilt, nötigt es zu Positionierung hinsichtlich der von ihm erschlossenen Bedeutsamkeitshorizonte. Vgl. Sonderegger, »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung«, 99f.

zessen in die Kunst scheint die Dynamik der Bewegung und Übertritte zwischen beiden Ordnungen vermehrt anzuregen.

In diesem Zusammenhang spielt vor allem die leibliche Affizierung eine entscheidende Rolle, da das bedeutungssuchende Verstehen immer dann an seine Grenzen gerät und radikal in Frage gestellt wird, wenn die phänomenale Materialität eines Gegenstands oder Prozesses im Hier und Jetzt in den Vordergrund tritt und die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden auf sich zieht.[166] Das Wahrgenommene reißt Fischer-Lichte zufolge Körpergrenzen auf und dringt als Geruch, Laut und Licht in seinen Körper ein:

> Kann ich sagen, dass das wahrnehmende Subjekt die Ausdehnung des Dings im Raum, das es anblickt, den Geruch, den es einatmet, den Laut, der in seinem Brustkorb resoniert, das gleißende Licht, das sein Auge blendet, versteht? Doch wohl kaum. Es erfährt sie vielmehr in ihrem phänomenalen Sein, das sich im Akt der Wahrnehmung ereignet. Der Zuschauer ist von seiner Wahrnehmung, und das heißt: vom Wahrgenommenen, leiblich affiziert. Aber er ›versteht‹ es nicht.[167]

Die Wahrnehmung zielt dabei weniger darauf ab, eine Aufführung, sondern vielmehr sich selbst und seine eigenen Denkprozesse zu verstehen.[168] Hermeneutische Prozesse lassen sich demnach ansatzweise (und mit Unterbrechungen aufgrund des Umspringens) in der Ordnung der Repräsentation vollziehen, wobei sie Fischer-Lichte zufolge für die ästhetische Erfahrung eher marginal bleiben. Ästhetische Erfahrung wird weniger durch Verstehensversuche angeregt, als vielmehr durch das Erleben der Instabilität, Liminalität und Unverfügbarkeit des Ereigneten. Vor dem Hintergrund, dass Kunst vertraute Wahrnehmungsmuster aufbricht und neue Interpretations- und Verstehensweisen im Umgang mit der Welt und mit uns selbst anbietet, wollen ästhetische Transformationen Ursula Brandstätter zufolge verändern, indem sie irritieren.[169] Dabei kann ein Scheitern der Bedeutungsfindung auch als frustrierende Erfahrung erlebt werden, wobei starke negative emotionale Reaktionen auch Reflexionen verdrängen und behindern können.[170] Schwellenerfahrungen in der Kunst können somit mit dem Erleben einer Krise verbunden sein, da sie gewohnte und etablierte Normen und Wahrnehmungskategorien zum Oszillieren und Kollabieren bringen. Das Erleben einer solchen Krise wird vorwiegend als eine körperliche Transformation erfahren,

> als Veränderungen des physiologischen, energetischen, affektiven und motorischen Zustands. Umgekehrt kann es das Bewusstwerden körperlicher Veränderungen sein, was einen Schwellenzustand, manchmal sogar in Form einer Krise herbeizuführen vermag. Dies gilt vor allem für starke Empfindungen und Gefühle, wie sie im/vom Akt der Wahrnehmung einer plötzlich im Raum auftauchenden Erscheinung im wahrnehmenden Subjekt hervorgerufen werden […]. In einer Ästhetik des Performativen ist Er-

166 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 301.

167 Ibid., 271.

168 Vgl. ibid., 272. Vgl. zur Hermeneutik des Selbst- und Fremdverstehens auch Alfred Lorenzer, *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970); ders., *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972).

169 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 72.

170 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 274f.

> zeugung von Gefühlen und Herbeiführung eines liminalen Zustandes nicht losgelöst voneinander zu denken.[171]

Aufführungen, die sich nicht dem Paradigma einer hermeneutischen Ästhetik zuordnen lassen, wollen – wie bereits gesagt – nicht verstanden, sondern erfahren werden.[172] In Anlehnung an Peter Behrens, Georg Fuchs und Max Herrmann stellt Fischer-Lichte mit ihrer »Ästhetik des Performativen« die lange und geschichtsträchtige Reihe an Werkbegriffen zugunsten eines Ereignisbegriffes in Frage.[173] An die Stelle von Artefakten, auf denen selbst Rezeptionsästhetiken basieren, auch wenn sie die Bedeutungsgenerierung den Rezipienten als »Mit-Schöpfer« zusprechen, treten vor allem im Falle der Performancekunst schließlich einmalige und unwiederholbare Vorgänge. In diesem Sinne kann der Rezipient nicht mehr im Laufe seines Lebens immer wieder zu ein und demselben Werk in Form eines Textes zurückkehren, immer neue Eigenheiten, Möglichkeiten, Strukturen, Bezüge, Werkdeutungen entdecken und generieren und dabei einen lebenslangen Dialog mit einem Werk führen.[174]

Der Einbezug performativer Elemente in der Musik kann jedoch auch trotz eines Vorhandenseins von Notentexten als Referenzquellen – auch für einen lebenslangen Dialog des Interpreten mit dem »Werk« – Aufführungen derartig prägen und maßgeblich mitgestalten, dass das Ereignishafte der Aufführung in den Vordergrund tritt, wie u.a. durch Körperprozesse als Steuerungsinstanz (wie zum Beispiel bei Holliger und van Eck) oder Prozesshaftigkeit (wie zum Beispiel bei Schnebel). Die folgende Aussage Fischer-Lichtes in Bezug auf bis ins Detail von Ereignishaftigkeit geprägten Theateraufführungen kann demnach ebenso auf mehr oder weniger in einer Partitur fixierten und vordefinierten Kompositionen zutreffen, sofern diese jenseits bzw. aufgrund des Notentextes ereignishafte Aspekte hervorbringen:

> So ist die Materialität der Aufführung nicht als ein bzw. in einem Artefakt gegeben, sondern sie ereignet sich, indem Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit performativ hervorgebracht werden. Präsenz von Akteuren, Ekstasen der Dinge, Atmosphären, Zirkulation von Energie ereignen sich ebenso wie Bedeutungen, die erzeugt werden, sei es als Wahrnehmungen, sei es als von diesen hervorgerufene Gefühle, Vorstellungen, Gedanken. Handlungen der Zuschauer ereignen sich als Antworten auf das Wahrgenommene ebenso wie Handlungen der Akteure als Antworten auf die von ihnen wahrgenommenen – gesehen, gehörten, gespürten – Verhaltensweisen und Handlungen der Zuschauer. Die Ästhetizität von Aufführungen wird unübersehbar von ihrer Ereignishaftigkeit konstituiert.[175]

Die Übertragung dieser Aspekte der »Ästhetik des Performativen« auf die Musik bietet sich nicht zuletzt auch aufgrund der parallelen Entwicklung, vielfältigen Beeinflussung

171 Ibid., 309f.

172 Vgl. ibid., 275.

173 Vgl. ibid., 281f.

174 Vgl. ibid., 282f. Zu einem modernen Werkbegriff, der die Partitur in den Hintergrund rückt, siehe auch Small, *Musicking*; Cook, *Beyond the Score*; ders. *Music as Creative Practice*.

175 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 283.

und Vermischung der Bereiche Installation, Performance-Kunst, Happening und Komposition seit den 1950er Jahren an, sodass oftmals auch Komponisten »nicht mehr gottähnlich ein Werk [schaffen], sondern […] als Versuchsleiter eine spezifische Situation her[stellen], der sie sich selbst und andere aussetzen.«[176] Wenn in diesem Zusammenhang kulturell etablierte Selektionsprinzipien entfallen, muss die Aufmerksamkeit sich in einer Aufführung – wie im täglichen Leben – nach anderen Kriterien organisieren, die Fischer-Lichte mit dem Grad an *Intensität* von Erscheinung (durch die Präsenz der Schauspieler und die Ekstase der Dinge), der *Abweichung* oder Überraschung oder auch *Auffälligkeit* benennt,[177] welche zunächst grundsätzlich auch für traditionelle abendländische Musikwerke in ähnlicher Weise zuzutreffen scheinen.

Hinsichtlich der *Auffälligkeiten* ist es für Aufführungen seit den 1950er Jahren im Unterschied zu Aufführungen früherer Epochen jedoch verstärkt charakteristisch, das Gewöhnliche auffällig erscheinen zu lassen, indem beispielsweise alltägliche und gewöhnliche Elemente und Aktivitäten im Rahmen einer Kontextverschiebung in den Konzertsaal implantiert werden, wodurch sie plötzlich mit einer Aufmerksamkeit wahrgenommen werden, die ihnen im Alltag in diesem Maße kaum zu Teil werden würde, was insbesondere in den Werken Bauckholts und Blacks der Fall ist. Somit stellt der Zustand einer permanent erhöhten Aufmerksamkeit, die Fischer-Lichte zufolge durch die Emergenz der Erscheinungen in Aufführungen hervorgerufen wird, einen nicht alltäglichen außergewöhnlichen Zustand dar, auch wenn die Erfahrungen, welche Emergenz und Autopoiesis der *feedback*-Schleife ermöglichen, häufig solchen Erfahrungen, die man ebenso im Alltag macht, entsprechen.[178] Dazu zählen beispielsweise die Erfahrungen von (teilweisem bzw. zeitweisem) Kontrollverlust, Unvermögen, Unverfügbarkeit, Zufall, Unplanbarkeit, Unvorhersehbarkeit und Unerklärbarkeit.[179]

Der Aspekt der Mitbestimmung in alltäglichen Prozessen wird in diesem Zusammenhang sehr unterschiedlich bewertet: Während ein von der Aufklärung bestimmter Diskurs an der Autonomie und den Einflussmöglichkeiten des Subjektes auf sein eigenes Schicksal festhält, stellen Ansätze spätestens seit den 1960er Jahren jegliche Mitbestimmung als Illusion dar und fassen das Subjekt als Ort und den Körper als Fläche kultureller Einschreibungen auf.[180] Nicht nur der Körper, sondern auch jede Erfahrung stellt folglich eine subjektive Konstruktion dar. Diese beiden Diskurse offenbaren auch diametral entgegengesetzte Körperverständnisse, mit denen sich Künstler in vielen Werken seit den 1950er Jahren auseinandersetzen, wobei sie auf Alltagserfahrungen

176 Ibid., 285.

177 Vgl. ibid., 289.

178 Vgl. ibid., 292.

179 Vgl. ibid.

180 Hannelore Bublitz spricht auch von einem Archiv des Körpers, welcher wie eine Landkarte vermessen und kartografiert wird, oder wie ein Buch gelesen und decodiert wird und sich in stetigem Wandel befindet: »Der Konstruktionsmodus des Körpers spiegelt sich in der imaginären Überschreitung des physikalischen Körperobjekts, im Begehren, das ihn mit Bedeutung belegt.«Hannelore Bublitz, *Das Archiv des Körpers, Konstruktionsapparate, Materialitäten und Phantasmen* (Bielefeld: transcript, 2018), 191.

Bezug nehmen und Begriffsdichotomien in Frage stellen.[181] Während beide hier angesprochenen Diskurse Alltagserfahrungen entwerten, versuchen

> Aufführungen von Theater und Performance-Kunst seit den sechziger Jahren [...] sie dagegen mit Emergenz und Autopoiesis der *feedback*-Schleife zu rehabilitieren, wenn nicht gar zu nobilitieren. Es ist der nicht-alltägliche Zustand einer permanent erhöhten Aufmerksamkeit, der sie in Komponenten der ästhetischen Erfahrung verwandelt. Und so geschieht auch hier eine Transfiguration des Gewöhnlichen. [...] Wie sich gezeigt hat, sind es gerade als dichotomisch verstandene, für unsere Kultur zentrale Begriffspaare wie Kunst und Wirklichkeit, Subjekt und Objekt, Körper und Geist, Tier und Mensch, Signifikant und Signifikat, die hier ihre Eindeutigkeit verlieren, in Bewegung geraten und zu oszillieren beginnen, wenn sie nicht gar letztendlich völlig in sich zusammenbrechen.[182]

Insbesondere die Auseinandersetzung mit der Unterscheidung zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswirklichkeit, welche in der Kunsttheorie seit der Antike als grundlegend angesehen wurde, scheint dabei künstlerische Potentiale freigesetzt zu haben, welche traditionelle Ansichten in Frage stellen, denen zufolge das Kunstwerk allein aus seiner Differenz zur Wirklichkeit zu begreifen und zu bestimmen sei.[183] Diese Differenz wurde in zentralen Ansätzen der abendländischen Tradition unbestritten vorausgesetzt, denen zufolge Kunst als Mimesis einer vorgängig gegebenen Wirklichkeit hervorgebracht und verstanden wurde oder selbst eine eigenständige Gegenwelt erschafft.[184] Kunst lässt sich andererseits – aller Bemühungen zum Trotz – jedoch niemals gänzlich mit der Wirklichkeit gleichsetzen, sondern bestenfalls als ein Teil menschlicher Praxis begreifen, welcher Besonderheiten ausweist,[185] was sich an dem folgendem Beispiel zeigen lässt: Anhand der in höchstem Maße real erscheinenden Performance *Lips of Thomas* von Marina Abramovics, in deren Verlauf die Künstlerin sich solange selbst verletzt und Qualen aussetzt, bis das Publikum eingreift und die Aufführung beendet, zeigt Fischer-Lichte, dass eine Performance einer höchst realen Aktion, die selbstbezüglich ist und zunächst keine Bedeutung außer ihrer selbst vorgibt, im Unterschied zur Realität trotzdem bedeutungssuchende Assoziationen hervorrufen kann.[186] Eine solche Aufführung gehört dabei weniger einer auf Interpretation und Kommunikation angelegten *Sinnkultur* an, in der der Geist Gumbrecht zufolge der vorherrschende Gegenstand menschlichen Selbstbezugs ist, sondern eindeutig einer *Präsenzkultur*, die davon geprägt ist, dass der Körper der dominante Gegenstand des Selbstbezugs und der ästhetischen Erfahrung ist.[187] Im Unterschied zur Lebenswelt führt die Künstlerin eine Performance

181 Siehe auch Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 294-304.

182 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 294f.

183 Vgl. ibid., 294f. Vgl. auch zur Geschichte der Begriffe Mimesis, Imitation und Nachahmung hinsichtlich des Wesens der Kunst mit Blick auf ihr Verhältnis zur Realität Jürgen H. Petersen, Mimesis–Imitatio–Nachahmung (München: Wilhelm Fink, 2000).

184 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 295.

185 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis.

186 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 294f.

187 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 100. Für weitere Merkmale von Sinn- und Präsenzkultur, siehe ibid., 100-106.

durch, der »aufwendige Vorbereitungen« und ein »monatelanger Probenprozess« vorausgehen und die somit eine Situation herzustellen versucht, welche zwar Situationen des wirklichen Lebens unter Umständen ähnelt, aber dennoch in ihrer Herbeiführung, Anordnung und Durchführung eine »Laborsituation« bleibt.[188] Die Eigenheit der ästhetischen Erfahrung liegt dabei in der Anverwandlung des Nicht-Ästhetischen durch das Ästhetische begründet:

> Das eine ist immer schon das andere, das ihm angeblich Entgegengesetzte, Widersprechende. Dies eben ist es, was u.a. die Eigenart der ästhetischen Erfahrung in diesen Aufführungen ausmacht. Es ist in den Aufführungen das Ästhetische, das sich seine jeweiligen ›Gegensätze‹, das andere – das Soziale, Politische, Ethische – auf ganz wunderbare, um nicht zu sagen magische Weise anzuverwandeln weiß. Das Ästhetische verschmilzt mit dem Nicht-Ästhetischen, die Grenze zwischen beiden wird überschritten. Die Autonomie der Kunst wird so Gegenstand der Selbstreflexion von Aufführungen, auch und gerade wenn diese den Gegensatz zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen dem Ästhetischen und dem Nicht-Ästhetischen immer wieder kollabieren lassen. Denn es ist gerade das Einstürzen dieser Gegensätze, ihr Verschmelzen, das sich als eine von den Aufführungen vollzogene Reflexion auf die Autonomie der Kunst verstehen lässt, welche zugleich diese Autonomie radikal in Frage stellt.[189]

Aufführungen können in diesem Sinne beiden Wirklichkeiten angehören, der ästhetischen sowie der außerästhetischen.[190]

Die Betrachtung der von Kunstwerken konstituierten ästhetischen Wirklichkeit, welche Instabilität, Unschärfen, Vieldeutigkeiten, Übergänge und Entgrenzungen miteinschließt, wirft auch die Frage auf, ob die bereits an ihr gescheiterten dichotomischen Begriffspaare schließlich überhaupt noch zur Beschreibung der außerästhetischen Wirklichkeit adäquat sind und ob diese Begriffspaare vielleicht vielmehr sogar eine Wirklichkeit konstruieren, die unserer Alltagserfahrung widerspricht: »Denn sie postulieren ein Entweder-oder, wo ein Sowohl-als-auch den Verhältnissen sehr viel gerechter würde.«[191] Wenn Aufführungen auf lebensweltliche Erfahrungen Bezug nehmen und diese verarbeiten, die Aufmerksamkeit auf das Gewöhnliche zu lenken versuchen sowie sich der alltäglichen Lebenswelt auch insofern annähern, dass sie unvorhersehbar und unwägbar wie diese erscheinen, dann lassen sich mit hoher Wahrscheinlichkeit solche Parameter, welche sich auf die Kunst nicht anwenden lassen, auch für die Erkenntnis und Beschreibung des alltäglichen Lebens kaum verwenden.[192] Der Zusammenbruch von Dichotomien in der Kunst kann Fischer-Lichte zufolge schließlich unter folgenden Gesichtspunkten auch Auswirkungen auf alltägliches Handeln, Verhalten sowie die Selbst- und Fremdwahrnehmung haben:

> Da dichotomische Begriffspaare nicht nur als Instrumente zur Beschreibung der Welt dienen, sondern auch als Regulative unseres Handelns und Verhaltens, bedeutet ih-

188 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 299f.
189 Ibid., 300.
190 Vgl. ibid.
191 Ibid.
192 Vgl. ibid.

> re Destabilisierung, ihr Zusammenbrechen nicht nur eine Destabilisierung der Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung, sondern auch eine Erschütterung der Regeln und Normen, die unser Verhalten leiten. [...] Jeder Übergang, jeder Weg über eine ›Schwelle‹ schafft einen Zustand der Instabilität, aus dem Unvorhergesehenes entstehen kann, der das Risiko des Scheiterns birgt, aber ebenso die Chance einer geglückten Transformation.[193]

Fischer-Lichte zufolge versetzt die autopoietische *feedback*-Schleife den Zuschauer in einen Zustand, der ihn seiner alltäglichen Umwelt mitsamt der in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet, selbst wenn (und vielleicht sogar gerade weil) die Erfahrungen, die er in diesem Prozess macht, mit alltäglichen Erfahrungen übereinstimmen können, was vor allem bei bestimmten körperbezogenen Vorgängen wie Körperdarstellungen, (alltäglichen) Handlungen, Bewegungen und Interaktionen etc. der Fall sein kann. Die besondere Art der ästhetischen Erfahrung liegt somit darin, das Gewöhnliche auffällig werden zu lassen. Die Suche nach Wegen der Neuorientierung und Umorientierung kann dabei ebenso quälend wie lustvoll empfunden werden, wobei es sich in jedem Einzelfall entscheidet, ob es überhaupt zu Destabilisierungs- und Transformationsprozessen von Selbst-, Welt-, Fremd- und Wirklichkeitswahrnehmungen kommt, oder vielmehr entweder zu Abwehr und Beibehaltung bzw. Rückkehr zu gewohnten Wertekategorien oder mehr oder weniger lang anhaltenden Zuständen einer Desorientierung.[194] In diesem Sinne tritt performatives Handeln Stefan Drees zufolge

> in den Dienst einer kritischen Bestandsaufnahme von alltäglicher gesellschaftlicher Realität und verfolgt damit – den Prozess der ästhetischen Verfremdung in sich einbegreifend – ein aufklärerisches Interesse, das sich über den Weg der ästhetischen Erfahrung an den Rezipienten wendet. In vielen Fällen wird hierbei der Körper als allen Menschen gemeinsames biologisches Fundament und anthropologischer Bezugspunkt im Kontext ihn umgebender Medienkonfigurationen betrachtet und in einem intermedialen Beziehungsgeflecht vorgeführt, an dem er selbst als Primärmedium Anteil hat.[195]

Um das Verhältnis des Begriffspaares Kunst versus Nichtkunst weiter zu präzisieren, ist es hilfreich den Begriff des Alltags nochmals genauer in Augenschein zu nehmen, da dieser in einschlägiger Literatur oftmals – auch in Kombination mit Begriffen wie der alltäglichen Wirklichkeit, des alltäglichen Lebens, des Alltaghandelns und -wissens,

---

193 Ibid., 309f.

194 Vgl. ibid., 313.

195 Drees, *Körper – Medien – Musik*, 41. Vgl. auch Peter Sloterdijk, *Sphären, Plurale Sphärologie* III: *Schäume* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 812. In Anlehnung an Harry Pross fasst Peter Ludes alle nonverbalen und verbalen Kommunikationsmittel, die ohne technische Hilfsmittel auskommen, als Primärmedien auf, da diese in der Entwicklung der Menschheit sowie jeden Kindes in der zeitlichen Reihenfolge am Anfang stehen und den quantitativ höchsten Anteil gegenüber sekundären Medien in Form von beispielsweise Zeitschriften und Zeitungen, sowie tertiären Medien in Form von Film, Radio und Fernsehen ausmachen. Zu diesen zählen neben Bewegungen, Geräuschen sowie mündlicher Rede auch körperliche Nähe und Gerüche. Siehe Peter Ludes, *Einführung in die Medienwissenschaft, Entwicklungen und Theorien* (Berlin: Erich Schmidt, 1998), 64-67.

der Lebenswelt des Alltags, Alltagswelt und Alltagskultur – als wichtigster Teilbereich einer Nicht-Kunst in Abgrenzung zur Kunst verwendet wird.

8. Facetten des Alltags

In Anlehnung an Edmund Husserl und Alfred Schütz begreift Hans-Georg Soeffner die Lebenswelt des Alltags als jenen Ort, an dem sich der ursprüngliche Zugang des Menschen zur Welt sowie sein Wissen von ihr formen. Die Sinnstruktur der sozialen Welt und die Orientierung sozialen Handelns, welche vor jeder Wissenschaft entstehen, werden an diesem Ort geschaffen.[196] Genau diese Ordnungen und Orientierungen versucht Kunst oftmals gezielt zu destabilisieren, was im vorangegangenen Kapitel bereits erläutert wurde. Die Lebenswelt des Alltags unterscheidet sich nach Soeffner von anderen Erfahrungs- und Sinnbereichen, wobei er als Beispiel nicht die Kunst, sondern den Traum, das Phantasieren, das Theoretisieren und die Kontemplation anführt.[197] Die Alltagswelt bildet somit eine eigene begrenzte Wirklichkeitsregion, welche nicht von der Natur gegeben ist, sondern im Bewusstsein des wachen Menschen konstruiert sowie im praktischen Handeln konstituiert wird. Die Wirklichkeit ist nach Waldenfels u.a. in Anlehnung an Merleau-Ponty, nicht einfach da als etwas, »das verändert oder bloß registriert wird, sondern sie ist als inszenierte da, indem wir Handlungen in ihr ausführen und aufführen«,[198] ähnlich zu einer sich selbst bewegenden Klaviatur. Diese Wirklichkeitsregion vermag uns als im höchsten Maße real und unmittelbar erscheinen, da Aktionen und Interaktionen von Körpern in Zeit und Raum impliziert werden. Soeffner zufolge wird unser sinnhaftes Handeln, Handlungsverstehen und wechselseitiges Verständigungshandeln in der subjektiv erfahrenen Lebenswelt herausgebildet, einem Wirklichkeitsbereich, in dem wir »die anderen in leiblicher Kopräsenz sinnlich wahrnehmen, mit ihnen handeln, interagieren und kommunizieren«.[199]

Hinsichtlich des Ästhetischen fasst Peter Jehle »Alltag« als einen »Ort« einer Vielzahl ästhetischer Phänomene und Praxen auf, die weder einen Kausalzusammenhang noch eine genau definierte Menge bilden.[200] Die Gestaltung beispielsweise des eigenen *lifestyle* und der darin enthaltenen Körperpflege als selbständige Formung der äußeren Körpererscheinung, ist zu einem bevorzugten Gebiet geworden, auf dem der Kampf um die feinen Unterschiede täglich neu ausgetragen wird. Solche Formen ästhetischer Handlungen des Alltags werden oftmals durch eine Orientierungssuche motiviert: »Die Not praktischer Orientierung in Verhältnissen, die nach Gestaltung verlangen und sich als ein undurchsichtiges, widersprüchliches Ineinander von Ermöglichung und Verhinderung darstellen, ist der Einsatz, um den es beim Alltag geht; in der Perspektive der Ausbildung kritischer ästhetischer Handlungsfähigkeit wird der Alltag zentral.«[201] Paul

196 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 400.

197 Vgl. ibid.

198 Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 194. Vgl. auch Francisco J. Varela und Evan Thompson, *Der mittlere Weg der Erkenntnis* (München: Scherz, 1992), 236-240.

199 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 400.

200 Vgl. Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 106.

201 Ibid.

Willis bindet ästhetisches Handeln an seine ursprünglichen Quellen im Alltagshandeln und fasst schließlich sogar *high art* grundsätzlich als Spezialfall symbolischer und kommunikativer Alltagsarbeit auf, was Jehle folgendermaßen zusammenfasst:[202]

> Kleidung, Musik, Fernsehen, Zeitschriften, Schlafzimmerdekoration, Liebesrituale – um den Alltag als Gegenstand ästhetischer Gestaltung ernst nehmen zu können, bedurfte es des Bruchs mit dem Entfremdungsparadigma, das ›Kunst‹ und – deren subjektive Seite – ›Geschmack‹ spontan mit dem kulturellen Kode der Oberschichten identifiziert und den Alltag als Kulturwüste erscheinen lässt, der durch die große Kunst zuallererst missioniert werden muss. […] Indem Willis das ästhetische Handeln an seine ursprünglichen Quellen im Alltagshandeln zurückbindet, erneuert er zugleich die Frage nach der Gesellschaftlichkeit des Individuums, das weder als bloßer Struktureffekt des Ökonomischen noch in idealer Unabhängigkeit von den Notwendigkeiten alltäglicher Existenzsicherung konzipiert wird. ›High art‹ erscheint folglich als ein historisch später Spezialfall eines Allgemeinen: symbolischer und kommunikativer Alltagsarbeit, in der wir ›remake the world for ourselves‹ und umgekehrt, kurz, uns vergesellschaften.[203]

Während dieser Ansatz dazu genutzt wird, jeden Menschen als Künstler zu begreifen, der sein Handeln im Alltag inszeniert, deutet er gleichzeitig darauf hin, Kunst als eine menschliche Praxis im Bereich des Alltäglichen zu verorten.[204]

Alltag kann folglich weder als eine historisch vorfindbare, spezifische Wirklichkeit noch als eine Welt alltäglicher Gebrauchsgegenstände und Verrichtungen angesehen werden, auch wenn diese Bereiche dem allgemeinen Begriff des Alltags zugeschrieben werden.[205] Vielmehr wird die generative Struktur des Alltags durch einen besonderen Typus der Erfahrung, des Wissens und des Handelns hervorgebracht, erhalten und reproduziert.[206] Dieser von Erving Goffman bezeichnete *kognitive Stil der Praxis*[207] zeichnet sich durch die Konstruktion von Normalität aus. Während alltäglichen Handlungen in ihren von dieser Normalität geprägten Ursprungskontexten kaum Aufmerksamkeit zuteil wird, können Kontextverschiebungen von alltäglichen Handlungen beispielsweise in ein Konzert Assoziationshorizonte öffnen und das Gewöhnliche bzw. »Normale« besonders erscheinen lassen. Indem Kunstwerke auf diese Weise oftmals Dekon-

---

202 Vgl. Paul Willis, *Common Culture, Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young* (Miltin Keynes: Westview Press, 1990), 27.

203 Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 126f. Siehe auch Willis, *Common Culture*, 1f, 9, 11.

204 Vgl. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis.*

205 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 401.

206 Ibid. Vgl. auch Paul Willis, »Erziehung im Spannungsfeld zwischen Reproduktion und kultureller Produktion«, in: *Handbuch Bildungs- und Erziehungssoziologie*, hg. v. Bauer et al. (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012), 243-259. Waldenfels bezeichnet die Gewöhnung auch als eine Einverleibung von Strukturen, im Rahmen derer die Dinge der Welt selbst im Leib zur Erscheinung und zur Darstellung kommen. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 173. In der Gewöhnung wird eine Welt erworben: »Würde man diesen Gedanken weiter ausführen, so käme man zu einer Philosophie der Geschichte und der Institutionen, denn Institutionen beruhen z.T. auf Eingewöhnung.«Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 181.

207 Erwing Goffmann (1977) zitiert nach Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 401.

struktion und Destabilisierung gewohnter und dem Bereich der Normalität angehöriger Erfahrungskategorien bewirken – oder in Hespos' Worten auf »(Ver-)Störung« abzielen[208] –, können und möchten sie fremdartige Situationen herstellen und neuartige Handlungsoptionen aufzeigen. Im Unterschied dazu zielt der *kognitive Stil* Soeffner zufolge

> auf die Beseitigung oder Minimierung des Ungewöhnlichen, des Bedrohlichen und des Zweifels, damit auf problemlose und ökonomische Koorientierung der Perspektiven und des Handelns. Dementsprechend bestehen die besonderen Leistungen des kognitiven Stils der Praxis darin, fremdartige Situationen und neuartige Handlungsweisen so zu typisieren, als seien sie bekannt, genauer: als seien sie Bestandteil der Normalität eines allen bekannten, gemeinsamen Handlungs- und Erfahrungsraumes.[209]

Wie jede Form sozialer Sinnkonstruktionen und sozialen Handelns ist Normalität somit ein intersubjektiv erzeugtes Konstrukt.[210] Der gemeinsame Erfahrungs- und Handlungsraum wird durch die Wiederholung erprobter und bekannter interaktiver Handlungsmuster gesichert und in den Bereich funktionierender Normalität eingegliedert, selbst auch dann, wenn bekannte Problemlösungsstrategien sich als wenig effektiv erwiesen haben.[211] Eine Alltagswelt entsteht auf diese Weise durch wiederkehrende Vorgänge im natürlichen und sozialen Bereich sowie der Wahrnehmung und der Sprache.[212] Da der *kognitive Stil der Praxis* Neues nicht erkennt, sondern zum bereits Bekannten umformt, stellen Alltagsroutinen und Handlungsmuster ein sehr limitiertes und risikoreiches Instrument zur Bewältigung von ungewohnten Anpassungszwängen und Dynamiken dar, das auf einem weitestgehend konstanten und wenig flexiblen Wissensbestand basiert, welcher wiederum durch Handlungsmuster dokumentiert ist. Handlungsmuster repräsentieren auf diese Weise Deutungsmuster, während Deutungsmuster umgekehrt Handlungsmuster generieren.[213] Deutungsmuster in Form der Weltsichten und Lebenstheorien von Individuen und Gemeinschaften bilden Organisationsformen des Alltagswissens ab und ordnen Details des alltäglichen Erfahrungsbestandes einem Interpretationsnetz zu.[214] Die Routinisierung des Alltagswissens und -handelns beruht auf einem *tacit knowledge*, also auf einem selbstverständlichen Wissen, das nicht ständig erklärt, diskutiert und hinterfragt wird, sondern still vorausgesetzt wird.[215] Aus diesen Gründen wird Alltag einerseits als banal, monoton, gewöhnlich und repetitiv abgewertet und einer Sphäre der »uneigentlichen Existenz« zugeordnet, während er andererseits ein Privileg darstellt, welches aufgrund von Armut, Ausbeutung und Kriege, von vielen Menschengruppen gar nicht etabliert werden kann.[216] Alltägliche Deutungs-

---

208 Vgl. Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Tobias Daniel Reiser, *Höre Hespos!* (Berlin: Simon Verlag, 2011), 88.

209 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 401.

210 Vgl. ibid.

211 Vgl. ibid., 401.

212 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 184.

213 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 402.

214 Vgl. ibid.

215 Vgl. ibid.

216 Vgl. Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 110 und 112.

muster bieten Sicherheit und weisen jedoch eine Autonomie, eine Beharrlichkeit und Resistenz gegenüber alternativen Deutungsmöglichkeiten und -erfordernissen auf, die der Komplexität eventueller Neuartigkeit womöglich solange nicht gerecht werden, bis aufgrund ihres Versagens Lösungsstrategien erzwungen werden.[217]

Während es im Alltag häufig möglich ist, »erfahrungsgesättigte Normalitätskonstruktionen«[218] aufrecht zu erhalten und Neuartigem mit Gewohntem zu begegnen, wird es meist als die zentrale Aufgabe der Kunst angesehen, diesen Mechanismus gezielt aufzubrechen und sich der Einordnung in gewohnte Wahrnehmungskategorien zu verweigern, um ein Infragestellen eingefahrener Kategorisierungen durch die Wahrnehmenden zu erreichen und Löcher in die Routinen des Denkens und des Lebens sowie in eine komplette Welt der Erklärungen und Gemeinplätze zu reißen.[219] Die Kunst verweist dabei auf ein vorhandenes und oftmals verdrängtes Spannungsverhältnis, welches der evolutionär begründete Anpassungsprozess von Alltagswissen und -handeln zu jeder Zeit beinhaltet und verarbeitet:

> Denn jede Gesellschaft, so klar und fest sie auch strukturiert sein mag, lebt nicht nur in ihren Routinen, sondern auch in ihren Brüchen, Übergängen und Grenzüberschreitungen von einem Lebensalter zum anderen, von einer Gruppe zur anderen, von einem Geschlecht zum anderen usw. Wir benötigen die Routinen nicht nur – in einem anthropologischen Sinne – als Entlastung, um uns neuen Plänen, Problemen und Handlungen widmen zu können, sondern gerade auch, um die unvermeidlichen Brüche einigermaßen gesichert und kollektiv zu kitten. Die Entwicklung jeder Gesellschaft konstituiert sich – von der Sozialisation ihrer Mitglieder über die Formierung von Gemeinschaften und ihren Weltanschauungen bis hin zur Ausgestaltung eines konkret-historischen, gesellschaftlichen Kosmos – nicht zuletzt durch ein immerwährendes Spannungsverhältnis zwischen den unterschiedlichen, miteinander oft konkurrierenden gesellschaftlichen Konstellationen einerseits und der Starrheit der Hilfsmittel zur Überwindung dieser Unsicherheits- und Unbestimmtheitsstellen andererseits: der Routinen, der Zeichen und Symbole als jenen Brücken, in denen das Kollektiv seinen Zusammenhalt gerade vor dem Hintergrund der kollektiven Gefährdung darstellt.[220]

---

217 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 402f.

218 Ibid.

219 Vgl. Ivan Nagel, *Drama und Theater, Von Shakespeare bis Jelinek* (München: Hanser, 2006), 179. Vgl. auch Gordon Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden, Gedanken zum Unzusammenhang in Werken von Hans-Joachim Hespos«, in: Stefan Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos* (Hofheim: Wolke, 2018), 197-202, hier 200. Siehe auch insbesondere Kapitel III/6 dieser Arbeit. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Robert Filliou, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste von Rober Filliou und dem Leser, wenn er will. Unter Mitw. von John Cage …* (Köln und New York: Verlag Gebr. Koenig, 1970) und Rajele Jain, *Lehren und Lernen als Aufführungskünste – Künstler als Beispielgeber nach Robert Filliou* (Diss., Wuppertal, 2017), verfügbar auf http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fbf/kunst/diss2017/jain, letzter Zugriff: 1.9.2019.

220 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 403.

Routinierte Wissens- und Handlungsmuster können schließlich in der Kunst nicht nur gebrochen und infrage gestellt werden, sondern weisen auch ein höchst ambivalentes und facettenreiches Potential auf, selbst als Gegenstand und Material der Kunst verwendet zu werden. Ähnlich zu Routinehandlungen, welche erst durch ihr Scheitern bewusst und zum Gegenstand kritischer Hinterfragung werden, so handelt es sich auch bei vitalen Körperprozessen um Routinen, die erst bewusst werden, sobald sie krank oder beeinträchtigt werden, was sich viele Künstler wie beispielsweise Heinz Holliger, Dieter Schnebel und Hans-Joachim Hespos zu Nutze machen.[221] Der Unterschied liegt jedoch darin, dass Vitalprozesse im Gegensatz zum Alltag wie auch zu Körperbetrachtungen nicht konstruiert sind, sondern als lebensnotwendige Mechanismen von Natur aus existieren, wie es beim Atem und Herzschlag der Fall ist, wobei auch diese kulturell geformt sein können, was sich beispielsweise durch unnatürliches und auf Dauer gesundheitsschädliches flaches Brustatmen aufgrund von unvorteilhaftem Lebensstil und Luftverschmutzung bemerkbar machen kann.[222]

Der Begriff der Kultur weist Soeffner zufolge einen Doppelcharakter auf, der sich aus dem alltäglich zu Erarbeitenden als menschliche Aktivität und dem gesellschaftlich-geschichtlich Vorgefundenen als Objekthaftigkeit von Kultur zusammensetzt.[223] Demnach resultiert Kultur aus »der inneren und äußeren Arbeit von Generationen am und im alltäglichen Leben, an dessen Verfeinerung und Überhöhung einerseits, von den Aktivitäten und der ihnen zugrunde liegenden Einstellung andererseits.«[224] Die Gestaltung und Gefährdung alltäglicher sozialer Ordnung in westlichen Industrienationen wird von Interkulturalität, Individualisierung und Inselbildung beherrscht, wobei ein Konsens über gemeinsame kulturelle Normen dem Konsens weicht, dass es gemeinsame Normen kaum noch geben kann.[225] Moderne Industriestaaten sind zwangsläufig offene, multikulturelle und multiethnische Gesellschaften, die per se ein Gefühl der Unsicherheit und Unübersichtlichkeit mit sich bringen.[226] Dabei wird oftmals angenommen, dass Angehörige einer bestimmten Gruppe dieselbe Auffassung eines Alltages haben.[227] Dem widerspricht jedoch eine soziologische Betrachtung, die den Alltag als Konstrukt auffasst, der dem historischen und kulturellen Wandel und dabei auch innerhalb eines Kulturkreises einer ständigen kreativen Individualisierung unterliegt.[228]Alltagswelten zeichnen sich in heterogenen, pluralistischen, multikulturellen und multiethnischen Industrienationen durch

221 Vgl. Michel Foucault, »Der utopische Körper«, in: ders., *Die Heterotopien – Der utopische Körper, zwei Radiovorträge* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 2013), 23-36 hier 30. Vgl. auch Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 293 sowie die Kapitel III/3, III/4 und III/6 dieser Arbeit.

222 Vgl. Heinz Holliger, »META TEMA ATEM«, in: Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Atem, Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik* (Aarau: Nepomuk, 1999), 165-167.

223 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 403-405.

224 Ibid., 403f.

225 Vgl. ibid., 405.

226 Vgl. ibid., 406.

227 Vgl. Wolfgang Sofsky, »Sicherheit durch Normalität? Stichworte zur Analyse der Alltäglichkeit«, in: *Frankfurter Hefte* XII (1978/7), 29-36, hier 29.

228 Vgl. Michel de Certeau, *Die Kunst des Handelns* (Berlin: Merve, 1988), 60.

> die Konkurrenz unterschiedlicher Weltanschauungen auf den gegenwärtig beobachtbaren Märkten der Sinnentwürfe, die Zergliederung moderner Gesellschaften in Ghettos und Reservationen, die Formierung ›überregionaler‹, bildungs- und schichtorientierter Lebensstil- und Geschmacksgruppierungen, und nicht zuletzt [durch] eine übernationale ›Globalkultur‹ der Medien, Moden und Konsumgewohnheiten [aus]. Sie alle bringen Vielfalt, neue Bündnisse, überraschende Überschneidungen und Wahlverwandtschaften ebenso hervor wie Konkurrenz, Kampf und Antagonismen zwischen den symbolischen Formen, genauer: zwischen Gruppierungen, die sich über solche Formen interpretieren bzw. ein- und ausgrenzen.[229]

Der Vergleich der Werke *?Corporel* (1985) von Vinko Globokar und *An-Sprache* (2000) von Robin Hoffmann zeigt auf sehr anschauliche Weise, wie Komponisten bewusst oder unbewusst zeithistorische Aspekte der sie umgebenden Alltagswelten verarbeiten.[230] Da Komponisten hinsichtlich der Notation, Körperauffassung und ästhetischen Aussage ein Produkt und zugleich Produzent, Spiegel und Motor ihrer Zeit sind, was in ihren Kompositionen zum Ausdruck kommt, ist Hoffmann der Auffassung, dass sein Werk *An-Sprache* zum Zeitpunkt der Entstehung von *?Corporel* womöglich eine völlig andere Ausgestaltung angenommen hätte: »Die 70er und 80er Jahre sind eine so andere Zeit mit so anderen Konflikten. Es kann gut sein, dass mein Bodypercussion-Stück zu Globokars Zeit auch völlig anders entstanden wäre.«[231] Dabei spielt insbesondere der Einfluss moderner Medien eine Rolle, der in der Sozialisation Hoffmanns im Gegensatz zu derjenigen Globokars prägend war: »Ich gehöre zu der ersten Generation, die mehr virtuelle Bilder aus der Kindheit in Erinnerung hat als reale. Unser Leben ist damals in Westdeutschland schwer durch die drei Fernsehprogramme, die es damals gab, geprägt worden. Nach dem medialen Overkill jetzt sagt man, das war damals weniger. Zu einem gewissen Grad stimmt das auch, aber die Macht der Medien war schon damals riesig.«[232]

Die weltweite Allgegenwart der Massenmedien bewirkt trotz der Vielfalt und Verschiedenheit der Kulturen eine weltweite, beinahe uniforme Akzeptanz bestimmter Produkte, wie Filme, Popmusik, Autos, Computerspiele, Jeans, T-Shirt, Turnschuhe und Sportmode, zeitgenössische Architektur und Imbissketten: »Ein übernationaler *general store* für Alltags- und Freizeitartikel scheint die Einzelkulturen beinahe zwang- oder kampflos und besser zu beherrschen, als dies alle bisher bekannten Kultur-, Missions- und Zwangsprogramme von Kolonisatoren und Eroberern vermochten.«[233] Während der moderne Alltag von der Akzeptanz serieller Produktion und Konsumtion beherrscht wird, welche Sicherheit aufgrund Wiederholbarkeit des Bekannten verspricht, versucht Musik, wie bereits gesagt, unreflektierte und unbewusst angenommene Sicherheiten in Frage zu stellen, die aus den Anforderungen moderner Gesellschaften erwachsen und

229 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 406.

230 Siehe Kapitel III/2 dieser Arbeit.

231 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 302.

232 Ibid., S. 303.

233 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 407.

von diesen angeboten und vorgegeben werden. Lachenmann zufolge sind die Begriffe »Kunst« und »Schönheit« für die meisten Menschen gebunden an eine

> Vermittlung und Bestätigung einer in der Gesellschaft geborgenen Ästhetik, einer Ästhetik der Geborgenheit, hinter welcher die Utopie und der Schein einer ideologischen, religiösen, politischen Geborgenheit steht, ein Geborgenheitswahn, welcher den Einzelnen zu einem irrational geblendeten, zur Selbstverantwortung und Selbstbestimmung letztlich unfähigen Untertan der Interessen derer macht, welche es in der Hand haben, die existentielle Geborgenheit des Einzelnen eben so lange zu garantieren, wie ihre eigene Geborgenheit durch die unselbständigen Massen abgesichert ist, beziehungsweise solange, wie es ihnen passt.[234]

Lachenmann folgert aus dem Wunsch nach Sicherheit und Geborgenheit, dass der Mensch sich zum Untertan macht und Selbstverantwortung und -bestimmung abgibt. Innerhalb der Geborgenheit ist die Verdrängung aller Unsicherheit durch das Spiel mit ihr als psychologisches Phänomen jedoch weit verbreitet, was beispielsweise die Beliebtheit von Krimis und Horrorfilmen belegt. Angst verdrängen durch Angst einjagen: »Die Menschheit hat den eigenen Untergang längst als Gruselschocker in Gedanken poetisiert, ästhetisiert, konsumiert.«[235] Verfremdung als Technik in der Musik der Moderne, die nicht Ernst, sondern nur Spaß macht, stabilisiert laut Lachenmann die bürgerliche Vorstellung von »Kunst als Medium erbaulicher Unterhaltung und von Avantgarde als behördlich anerkannter Bürgerschreck.«[236] Die Brechung der Normen in künstlerischen Kontexten läuft demnach immer auch Gefahr verdrängt oder missverstanden zu werden, mit dem Resultat, gewohnte Normen sogar zu festigen, um eine Geborgenheit zu garantieren, ohne die das Individuum seine eigene Gebrochenheit und die Widersprüche unserer Gesellschaft erkennen müsste.[237] Während jegliche Art von »Gruselschockern« in der Literatur, im Film, in der Kunst oder auch Musik in unserer Gesellschaft ästhetisiert und dazu genutzt werden kann, die gewohnten Sicherheiten des realen Alltags – gerade durch eine zeitweisen Flucht in fiktive unsichere Welten – zu bestätigen, widmen sich jedoch Musikwerke, welche im Sinne Lachenmanns nicht Spaß, sondern Ernst machen,[238] gerade einer möglichst realen Konfrontation mit Existenzängsten, welche den Teilnehmenden ihre Vergesellschaftung, ihren eigenen Abgrund vor Augen führen und damit zu Selbstbestimmung und verantwortungsvollem Handeln in der alltäglichen Lebenswelt aufzufordern versuchen.

---

234 Lachenmann, Musik als existentielle Erfahrung, 22.

235 Ibid., 113.

236 Ibid., 33.

237 Vgl. ibid. Lachenmann zufolge spiegelt die Geschichte des Affekt-orientierten Komponierens mit einer immer stärkeren Verfeinerung der Ausdrucksmittel bis in das 19. Jahrhundert die Entwicklung des sich emanzipierenden subjektiven Individuums wider. In der Folge darauf kam es zum Bruch des sich in seiner Unfreiheit erkennenden Subjekts. »Das expressiv handelnde Ich stößt auf seine Vergesellschaftetheit, das Subjekt entdeckt sich als Objekt, als Gegebenheit, als Struktur, um mit Georg Büchners Wozzeck zu sprechen: als ›Abgrund‹, in dem ganz andere Mächte wirken als die, woran der bürgerliche Idealismus glauben machen wollte.«Ibid., 66.

238 Vgl. ibid., 33.

Inmitten eines medial umfassend kommunizierten »Weltalltags« lässt sich in offenen multikulturellen Gesellschaften zum einen die Tendenz eines Rückzugs zu einer speziellen Gemeinschaft bzw. einer geschlossenen Gesellschaft in Form sozioökonomischer Inseln und Alltagswelten erkennen.[239] Zum anderen werden moderne Gesellschaften maßgeblich von Individualisierungstendenzen geprägt, die Emanzipation, Selbstfindung, Autonomie und Authentizität[240] miteinschließen. Diese Individualisierungstendenzen richten sich allerdings weniger gegen die Zwänge moderner Industrie- und Verwaltungsgesellschaften, sondern werden eben gerade von diesen Gesellschaften kontinuierlich und alltäglich abverlangt:

Wir haben zum Ideal erhoben, wozu wir gezwungen waren, und wir erlauben uns das – notwendige und unaufhebbare – Paradox, die Einzigartigkeit des Individuums zum kollektiven Glaubensartikel zu erheben: Das Unikat dadurch aus ›den Massen‹ herauszuheben, indem wir Massen von Unikaten hervorzubringen suchen. Das Bildungsziel vom selbstbestimmten Subjekt, das heroische Bild von der Befreiung des Einzelnen aus der Unmündigkeit des Kollektivs – dem ›zweiten Schritt‹ einer aufgeklärten Menschheit – einerseits und die kollektive Überproduktion des Einmaligen, der Überschuss an Authentizitätsrequisiten und öffentlich darzustellender, subjektiver Emotionsdramaturgie andererseits nähren sich aus den gleichen Quellen: Ersteres liefert die weltanschauliche Rechtfertigung für das zweite. In beiden sind die gleichen historisch-gesellschaftlichen Strukturen repräsentiert, auf die sie antworten.[241]

Das Wechselspiel zwischen Masse und Individuum mit Blick auf unterschiedliche Rollenzuweisungen und -erwartungen in bestimmten Kontexten verarbeitet Annesley Black u.a. in *smooche de la rooche II* am Beispiel des Sports, was weiter unten näher ausgeführt werden wird.[242] Inspiriert von John Fiske interessiert sie sich insbesondere für die Machtverhältnisse im Football-Stadion im Vergleich zur Alltagswelt als auch zur Kunst: »The football stadium is the panopticon turned inside out. Instead of the one in the center monitoring the bodies and behaviors of hundreds around the perimeter, the thousands around the perimeter monitor the behavior of the few in the center. One reason for the popularity of sport as a spectator activity is its ability to slip the power-knowledge mechanism of the workaday world into reverse gear.«[243] Die hier angesprochenen speziellen Machtverhältnisse des »power-knowledge mechanism« moderner Gesellschaften und dessen Umkehrung beziehen sich nach Black auf die Beobachtung des Verhaltens von Massen seitens einzelner Entscheidungsträger in Politik und Wirtschaft einerseits und die Beobachtung von einzelnen Individuen auf der Konzertbühne oder dem Spielfeld durch die Massen andererseits.[244] Während im Football festgelegte und den Zuschauern bekannte Spielregeln existieren und die Sportler bestimmte

239 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 408.

240 Zum Begriff der Authentizität siehe auch Susanne Knaller, »Authentisch/Authentizität«, in: *Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7, hg. v. Karlheinz Barck et al. (Stuttgart, und Weimar: J. B. Metzler, 2000), 40-65.

241 Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 408.

242 Siehe Kapitel III/1 dieser Arbeit.

243 John Fiske, *Power Plays – Power Works* (London und New York: Verso, 1993), 82.

244 Vgl. unveröffentlichter Vortrag von Annesley Black an der Universität Kassel vom 14.11.2017.

Funktionen innerhalb eines Teams erfüllen, arbeiten schöpferische Künstler nach eigenen Regeln im Rahmen der sogenannten künstlerischen Freiheit, die die höchste Form an Individualisierungmöglichkeiten bietet.[245] Zuweilen wird auch ein Zusammenhang zwischen dem Aufkommen des Autonomiestatus der Kunst und künstlerischen Bezüge zur alltäglichen Wirklichkeit hergestellt: »Alltägliche Wirklichkeit ist der privilegierte Gegenstand der Kunst seit ihrem Heraustreten aus religiösen bzw. aristokratisch bestimmten Lebensordnungen.«[246] Der daraus resultierende Gedanke Peter Jehles, dass sich Kunst aus unterschiedlichen Distanzen von Nähe und Ferne zu den Konventionen alltäglicher Erfahrung verstehen lässt,[247] erinnert an die Auffassung Robin Hoffmanns, kompositorische Arbeit als »Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten«[248] in Bezug auf den Körper zu verstehen.

Im Unterschied zu den bisher angesprochenen vorwiegend positiv geprägten Zuschreibungen und Aspekten des Begriffes des Alltags stellt Peter Wicke überwiegend negative Entwicklungen ins Zentrum seiner Begriffsbetrachtung.[249] Vor dem Hintergrund der sicherheitserhaltenden und -stiftenden Potentiale und Verfestigungen alltäglicher Routinen in modernen unübersichtlichen Industriegesellschaften beobachtet Wicke ein Verschwinden des Alltags in postmodernen Lebenswelten, das mit den bereits erwähnten Konsumgewohnheiten und zwanghafter Selbstindividualisierung inmitten eines zeitgemäßen Lebensstils zusammenhängt:

> In den postmodernen Lebenswelten mit ihren medialen Dauerinszenierungen ist so etwas wie Alltag nicht mehr vorgesehen, sind selbst die banalsten Verrichtungen zum Event gewendet. Je fragiler für immer größere Schichten Alltäglichkeit mit den darin eingelagerten, Sicherheit stiftenden Gewissheiten geworden ist, um so hemmungsloser präsentiert sich das, was einmal »Alltag« hieß, als eine Kette von Konsumverheißungen und Erlebnis-Inszenierungen. Insofern trifft der Werbeslogan, mit dem ein überregional bekanntes Spaß-Bad um Kundschaft wirbt, schon recht genau den Geist der Zeit am Beginn des 21. Jahrhunderts – »Adieu, Alltag«![250]

Auch wenn selbst die Lebenswirklichkeit »trendbewusster Yuppies« und »eingefleischter Lebensstilkünstler«, so Wicke, in hohem Maße von mit dem Begriff des Alltags assoziierten Routinehandlungen geprägt ist, haben sich die Wahrnehmungs- und Deutungsmuster unter dem Einfluss der Massenmedien in nahezu allen sozialen Schichten

---

245 Vgl. Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://www.4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

246 Hans Sanders, »Postmoderne, Alltäglichkeit als Utopie«, in: *Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hg. v. C. und P. Bürger (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987), 72-83, hier 76. Siehe auch Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 127.

247 Vgl. Jehle, »Alltäglich/Alltag«, 127.

248 Hoffmann, »*Ich komm‹gleich runter und berühre!*«, 241 sowie Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299. Siehe auch Kapitel II/1 dieser Arbeit.

249 Vgl. Peter Wicke, »Vom Verschwinden des Alltags in den postmodernen Lebenswelten«, in: *Positionen* 76 (August 2008), 2-5. Für einen kurzen historischen Abriss der Begriffsformung, der den Begriff des Alltags mit der Organisierung der Arbeits- und Freizeit im Zuge der Industrialisierung in Verbindung bringt, siehe ibid., 3.

250 Ibid., 2.

gravierend gewandelt »und lassen die täglichen Routinehandlungen immer weniger zu einer breiigen Einheit zusammenlaufen, die als ›Alltag‹ einem ebenso diffusen Gegenteil, eben dem Nichtalltäglichen oder Außergewöhnlichen, gegenübergestellt ist.«[251] Je mehr der Alltag in den Routinen des Konsums erstarrt, desto weniger wird er selbst als solcher wahrgenommen, was Gerhard Schulze folgendermaßen beschreibt: »Unter dem Druck des Imperativs ›Erlebe dein Leben!‹ entsteht eine sich perpetuierende Handlungsdynamik, organisiert im Rahmen eines rasant wachsenden Erlebnismarktes, der kollektive Erlebnismuster beeinflusst und soziale Milieus als Erlebnisgemeinschaften prägt.«[252] Damit wird einer Auffassung von Alltagsverrichtungen entgegengewirkt, die diese als nicht denk- und erinnerungswürdig und außerdem als durch äußere Zwänge geprägt und nicht individuell gestaltet ansieht. Vor dem Hintergrund dieses Erlebniszwangs können aber wiederum auch liebgewonnene Gewohnheiten gerade trotz ihrer Zyklizität als Qualität des Alltags erfahren werden.

Trotz der hier beschriebenen Tendenzen, den Alltag zugunsten einer Kette von Erlebniseinheiten zu meiden und Aspekte der Alltäglichkeit und Nichtalltäglichkeit dahingehend umzudrehen, dass Alltägliches außergewöhnlich gestaltet, während Nichtalltägliches möglichst in gewohnte und routinierte Kategorien eingeordnet werden soll, ist der Alltag dennoch nach wie vor für viele Menschen der Inbegriff einer geregelten, routinierten, gewohnten und von Sicherheit geprägten Lebensgestaltung, welche man sich aufgrund von außergewöhnlichen Umständen, wie beispielsweise einer schweren Krankheit oder Krieg, sogar herbeisehnen kann. Darüber hinaus werden Begriffe wie Alltag, Leben, Wirklichkeit und Welt oft synonym dafür genutzt, um eine außerhalb des Bereichs der Kunst bzw. Musik liegende Welt zu beschreiben, wenngleich diese wiederum Versuche beinhaltet, die alltägliche Lebenswirklichkeit selbst als Erlebniskunstwerk zu gestalten und zu inszenieren, wodurch Trennlinien zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufgelöst werden.[253]

9. Körperwahrnehmungen in performativen Räumen

Wie bereits angesprochen, hängt die Erzeugung von Präsenz und der damit einhergehenden Energie und der Kraft, welche zwischen Performer und Publikum zirkuliert, mit der Beherrschung eines Raumes zusammen. Die Räumlichkeit wird – wie auch die Körperlichkeit und die Lautlichkeit – erst durch die Aufführung hervorgebracht.[254] Eva-Maria Houben zufolge verweist ein Klangresultat somit durch seine besondere Art von Körperlichkeit im Prozess der Klangerzeugung »auf eine ganz bestimmte Räumlichkeit, auf das Material, auf die Orte der Klangentstehung, auf die Resonanzräume, auf die Orte, zwischen denen der Klang wandert, auf die Orte des Nachhalls, des Echos. Im Zusammenwirken räumlicher und zeitlicher Bestimmungen tritt diese ›besondere Art

251 Ibid.
252 Vgl. Gerhard Schulze, Die Erlebnisgesellschaft, Kultursoziologie der Gegenwart (Frankfurt a.M.: Campus, 2005).
253 Vgl. Kapitel I dieser Arbeit.
254 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 209.

von Körperlichkeit‹ zutage«.[255] Räumlichkeit existiert nicht jenseits einer Aufführung und ist somit flüchtig und transitorisch und keineswegs mit dem geometrischen Raum gleichzusetzten, in bzw. an dem sie sich ereignet.[256] Der geometrische Raum wird häufig mit der Vorstellung eines Containers oder einer Art Behälter verbunden. Die Art und Weise, wie Möglichkeiten des geometrischen Raumes genutzt werden oder sogar umgangen und konterkariert werden, formt den performativen Raum, der von Bewegungen von Körpern, Objekten, Licht und Klang stetig verändert wird. Die Wahrnehmung von Räumlichkeit entsteht im und durch den performativen Raum, der instabil bleibt und sich in einem stetigen Wandel befindet.[257] Der performative Raum eröffnet Möglichkeiten, organisiert und strukturiert Bewegungen und Wahrnehmungen und prägt das Verhältnis zwischen Akteuren und dem Publikum, ohne die Art der Nutzung und Realisierung festzulegen.[258] Er gestattet somit einen Freiraum für Ungeplantes und Unvorhersehbares und ermöglicht auch andere Verwendungen als die vorgesehene, wobei die jeweilige Verwendung letztendlich den performativem Raum konstituiert und eine spezifische Räumlichkeit hervorbringt.[259] Auf diese Weise kommt der Räumlichkeit in Aufführungen kein Werk-, sondern ein Ereignischarakter zu.[260]

Über die Nutzung der spezifischen räumlichen Gegebenheiten von traditionellen Spielstätten, die architektonisch von den in der Erbauungszeit vorherrschenden Gepflogenheiten und Vorstellungen geprägt wurden,[261] lassen sich auch – wie beispielsweise im Fall von Annesley Black – unzählige Beispiele nennen, bei denen nicht nur an und mit ungewöhnlichen Orten experimentiert wird, sondern Komponisten vorab bestimmte Orte wie die Turnhalle, die Kletterhalle oder aber den traditionellen Konzertsaal in gewisser Weise mitkomponieren und in Bezug auf die ihnen anhaftenden Traditionen und Rituale infrage stellen und neu erfinden. Dazu zählt auch das weiter oben beschriebene Werk *Schlundharfe* von Robin Hoffmann, in welchem der Interpret sogar aus dem geographischen Raum verbannt wurde und dem Publikum über Lautsprecher aus einer räumlichen und zeitlichen Distanz eine ferne Räumlichkeit eröffnet wird, die weder geographisch noch temporär geteilt wird.[262] Solche Projekte zeigen, dass es letztendlich die Aufführung ist, »welche das Verhältnis von Akteuren und Zuschauern regelt und Möglichkeiten für Bewegung und Wahrnehmung schafft, dass sie es ist, welche Räumlichkeit hervorbringt.«[263]

Der performative Raum ist immer auch ein atmosphärischer Raum vor dem Hintergrund, dass Atmosphären im Zusammenspiel aller Umgebungskomponenten sowie der Menschen und Objekte, die sich in einem Raum befinden entstehen.[264] Gernot Böh-

255 Eva-Maria Houben, gelb, Neues Hören; Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky (Saarbrücken: Pfau, 1996), 93.
256 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 187.
257 Vgl. ibid.
258 Vgl. ibid., 188f.
259 Vgl. ibid., 189f.
260 Vgl. ibid., 208.
261 Vgl. ibid., 188, 190f.
262 Siehe auch Kapitel II/1 dieser Arbeit.
263 Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 192.
264 Vgl. ibid., 200.

me beschreibt Atmosphären als »Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellationen, d.h. durch deren Ekstasen, ›tingiert‹ sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raum«.[265] Atmosphären gehören somit nicht dem geometrischen, sondern dem performativen Konzept des Raumes an. Darüber hinaus kommt der Atmosphäre im Rahmen der Hervorbringung von Räumlichkeit in einer Aufführung Fischer-Lichte zufolge eine vergleichbare Bedeutung zu wie der Präsenz im Zusammenhang mit der Körperlichkeit.[266] Fischer-Lichte zufolge werden in der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, diese dem Subjekt, das ihn betritt, in emphatischem Sinne gegenwärtig und »rücken dem wahrnehmenden Subjekt in der Atmosphäre auch in bestimmter Weise auf den Leib, ja dringen in ihn ein. Denn es findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfangen und umgeben, taucht in sie ein.«[267] Eine besondere Rolle dieser Distanzüberwindung kommt Fischer-Lichte zufolge der Musik zu, welche sogar imstande ist Körpergrenzen zu durchdringen:

> Wenn die Laute/Geräusche/Musik den Körper des Zuschauers/Zuhörers zu ihrem Resonanzraum machen, sie in seinem Brustkorb resonieren, wenn sie ihm körperliche Schmerzen zufügen, eine Gänsehaut auslösen oder einen Aufruhr der Eingeweide herbeiführen, dann hört der Zuschauer/Zuhörer sie nicht mehr als etwas, das von außen an sein Ohr dringt, sondern spürt sie als einen inner-leiblichen Vorgang, was häufig ein ›ozeanisches‹ Gefühl auslöst. Mit den Lauten dringt die Atmosphäre in den Leib der Zuschauer ein und öffnet ihn für sie.[268]

In einem atmosphärischen Raum empfindet der Zuschauer seine Leiblichkeit auf intensive und besondere Weise und erlebt sich als einen lebendigen Organismus, der im Austausch mit seiner Umwelt steht. Dadurch wird der performative Raum schließlich auch als ein liminaler Raum ausgewiesen, »in dem Verwandlungen durchlaufen werden und Transformationen stattfinden.«[269] In diesem Wahrnehmungsprozess weist vor allem die Lautlichkeit als eine ein Raumgefühl vermittelnde Instanz, welche neben der Sprache und Geräuschen auch die Musik beinhaltet, Flüchtigkeit und Unmittelbarkeit auf:

> Was könnte flüchtiger sein als ein (v)erklingender Laut? Aus der Stille des Raumes auftauchend, breitet er sich in ihm aus füllt ihn, um im nächsten Augenblick zu verhallen, zu verwehen, zu verschwinden. So flüchtig er sein mag, wirkt er doch unmittelbar – und häufig nachhaltig – auf den ein, der ihn vernimmt. Er vermittelt nicht nur ein Raumgefühl (in diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass unser Gleichgewichtssinn im

265 Gernot Böhme, *Atmosphären, Essays zur neuen Ästhetik* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013), 33, vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 201.

266 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 203.

267 Ibid.

268 Ibid., 189f.

269 Ibid., 208.

> Ohr sitzt); er dringt in seinen Leib ein und vermag häufig, physiologische und affektive Reaktionen auszulösen.[270]

Diese Flüchtigkeit und Prozesshaftigkeit weist schließlich auf eine weitere zentrale Dimension hin, die eng mit der Köperlichkeit, Lautlichkeit und Räumlichkeit zusammenhängt: die Zeit.

10. Körperwahrnehmungen in der Zeit

Während wir die Dimension des Raums mit dem Körper bzw. Körperbewegungen assoziieren, ordnen wir die Zeit Gumbrecht zufolge eher dem Bewusstsein zu.[271] Dabei gilt das Verschränktsein der Dimensionen »Raum« und »Zeit« »bis heute als jene Struktur, in der die Beziehung zwischen ›Körper‹ und ›Bewusstsein‹ zugleich als Einheit (›Raum‹) und als Differenz (›Zeit‹) erlebt werden kann.«[272] In Anlehnung an phänomenologisch ausgerichtete Argumentationen beschreibt Gumbrecht, dass jeder Punkt gegenwärtigen Erlebens im Bewusstseinsstrom von einem Doppelhorizont umgeben ist, der sich aus der *Retention* als dem erinnernden Nachhallen unmittelbar vorausgegangenen Erlebens und der *Protention* als der Vorwegnahme der unmittelbar bevorstehenden Gegenwart zusammensetzt.[273] Retention und Protention gelten dabei als anthropologisch konstante Strukturelemente des Bewusstseins, »denen der Vergangenheits- und Zukunfts-Horizont des Erlebens, Erfahrens und Handelns entsprechen soll, wobei ihr Verhältnis als in historisch spezifischer Weise ausgeprägt erscheint und zu den Grundstrukturen gesellschaftlicher Wissensbestände zählt.«[274] Der Körper ist dem unmittelbaren Erleben jedoch nur in Gegenwärtigkeit gegeben, »vergangene und zukünftige Zustände des Körpers lassen sich allein über die Erinnerung – also über das Bewusstsein – in die Gegenwart holen.«[275] Mit Blick auf ›nach-moderne Zeitenräume« konstatiert Gumbrecht, dass die Gegenwart sich trotz einer »sich immer beschleunigenden Beschleunigung der Zeit«[276] in eine »*immer mehr amorphe Breite* [dehnt], womit am Ende das Gefühl eines Verlaufs der historischen Zeit dem Eindruck eines Stillstands weicht.«[277] Durch die technische Reproduzierbarkeit von Vergangenem lassen sich Gegenwarten mit vielfältigen Vergangenheiten füllen, während die Angst vor der Zukunft

270 Ibid., 209.

271 Vgl. Gumbrecht, Präsenz, 51.

272 Ibid., 52.

273 Vgl. ibid., 51. Vgl. auch in Anlehnung an Husserl und Augustinus Waldenfels, Das leibliche Selbst, 296.

274 Gumbrecht, Präsenz, 51. Vgl. auch Reinhart Koselleck, »›Erfahrungsraum‹ und ›Erwartungshorizont‹, zwei historische Kategorien«, in: ders., Vergangene Zukunft, Zur Semantik historischer Zeiten (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979), 349-375.

275 Gumbrecht, Präsenz, 52.

276 Ibid., 59. Vgl. auch Gabriele Klein, »Bewegung und Moderne: Zur Einführung«, in: Bewegung, Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, hg. v. dies. (Bielefeld: transcript, 2004), 7-22, hier 11f.

277 Gumbrecht, Präsenz, 60, Hervorhebungen im Original.

in unserer heutigen Gesellschaft dazu führt, dass wir die Gegenwart immer weiter ausdehnen, statt sie hinter uns zu lassen. »Die Zeit scheint sich langsamer zu bewegen, aber dieser Eindruck bringt paradoxerweise keinesfalls das Gefühl mit sich, dass wir über mehr Zeit verfügen.«[278] Beide Bewegungen, die Verschiebung der Zukunft und die Auffüllung der Gegenwart mit vielfältigen Vergangenheiten, »konvergieren in dem Eindruck, *dass in der nach-modernen sozialen Zeit die Gegenwart breiter wird* (so breit, dass sie von keiner sich in Gegenwart transportierender Zukunft mehr zur Vergangenheit gemacht wird).«[279] Dieses unter dem Begriff der *posthistoire* gefasste Phänomen beschreibt Gumbrecht an anderer Stelle als ein Zusammenspiel der folgenden drei gegenwärtigen Veränderungstendenzen in den Strukturen unseres Alltags:

- der »Ent-Zeitlichung« von Wirklichkeit in Form einer Simultaneität verschiedener Zeitrichtungen und -rhythmen an Stelle der Linearität einer Zeit, was mit dem Ende des historischen Bewusstseins einhergeht,
- der »Ent-Totalisierung« in Form einer ständig wechselnden Vielzahl von Wirklichkeiten und Orten statt einer Einheit des Weltbilds, sowie
- der »Entnaturalisierung« in Form der Bedienung von Maschinen via zweidimensionaler Bildschirme anstelle der direkten Berührung mit der Natur bzw. mit Materialien in räumlicher Tiefe.[280]

Diese hier beschriebenen Veränderungen der Wahrnehmung und Gestaltung von Gegenwart in heutigen Gesellschaften spiegelt sich in der Kunst in dem Aspekt der Präsenz: »Körperliche Präsenz eines Akteurs, geistige Anspannungen, körperliche Vorgänge wie Atmungen und Körperaktionen und auch körperliche und psychische Belastungen dauern an, brauchen ihre Zeit, finden ihre Umgebung und strahlen in den Raum aus.«[281] Die Zeitlichkeit einer Aufführung stellt somit die Bedingung der Möglichkeit für das Erscheinen von Materialität in Form von Körperlichkeit und Lautlichkeit im Raum dar.[282] Die Materialität der Aufführung wird immer erst im zeitlichen Verlauf einer Aufführung hervor- und wieder zum Verschwinden gebracht und ist somit ein emergentes Phänomen, an dessen Hervorbringung einzelne Subjekte zwar beteiligt sind, jedoch nie ganz über sie verfügen können und welches oftmals ebenfalls einem linearen Zeitempfinden entgegensteht.

Die Zeit wird in traditionellen Aufführungen äußerlich zunächst durch das Heraufziehen und Herablassen des Vorhangs sowie diverse Pausen gegliedert. Diese Konventionen werden jedoch gerade im Bereich des zeitgenössischen Theaters und der Musik durch andere strukturelle und zeitorganisierende Elemente ersetzt, die den äußeren zeitlichen Rahmen einer Aufführung gestalten. Innerhalb der Aufführung wird der

278 Ibid., 59.

279 Ibid., 59, Hervorhebungen im Original.

280 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, »Flache Diskurse«, in: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988), 914-918.

281 Houben, *gelb, Neues Hören*, 215.

282 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 227.

Raum zeitlich durch im Raum sich ereignende und sich ausbreitende Aktionen strukturiert, bei denen es zu vielschichtigen Bezügen, Überlagerungen, Rhythmisierungen und Varianten kommen kann.[283] Die Zeit wird anders herum durch sich im Raum ausbreitende Aktionen verräumlicht. Eva-Maria Houben führt mit Blick auf Hans-Joachim Hespos die Ebenen der Zeit und des Raums folgendermaßen zu einem Kontinuum zusammen:

> In einem solchem Spielraum des Dazwischen stellt sich die Aufgabe an den Interpreten, die räumlichen Bestimmungen des Klangs mit den zeitlichen zu koordinieren, d.h. die diversen Begegnungen von Finger, Hand, Ellenbogen und anderen Körperteilen mit bestimmtem Fellort, Korpusseite, Kante und wiederum anderen Körperteilen des Instruments in die Zeit auszufalten. Inmitten äußerster Genauigkeit der Angaben fehlt der Halt, den ein Metrum, Wiederholungen, periodische Vorgänge, aber auch rhythmisches Sprechen geben könnten. Der Interpret bewegt sich in einem räumlichen und zeitlichen Kontinuum, das er selbst erst erschafft.[284]

Im Kontext der Betrachtung von Raum und Zeit weist Houben an anderer Stelle in Anlehnung an Jean Gebser auf die Schwierigkeit hin, Wirklichkeit als etwas in Bewegung Befindliches »festzuhalten« und »einzufangen«, da die Wirklichkeit im Alltag wie auch in Hespos' Werken als »unübersehbare Mannigfaltigkeit, als unplausibler und chaotisch anmutender Zusammenhang völlig heterogener und unpassender Einzelkomponenten«[285] erscheint:

> Die Zeit ist zu flüchtig, der Raum zu jeweilig, um ihrer je habhaft zu werden. […] Die Zeitlichkeit alles Wirklichen widersetzt sich der Fixierung. ›Indem ich ›jetzt‹ sage, ist jetzt schon nicht mehr jetzt.‹ Punkthafte Momente sind bereits vergangen, sobald sie sind: Sobald sie sind, sind sie schon nicht mehr. ›Jetzt‹ ist weder als Punkt noch als Zustand zu erfahren, sondern nur in der einzelnen Vibration. Schwingung, Atmung, Luftströmung, die in ihrer Jeweiligkeit in Beziehung tritt zur jeweils anderen, so dass alles zusammenfällt in der Unmittelbarkeit des je neuen und anderen Augenblicks. Wahrnehmung der einzelnen, vereinzelten, isolierten Ereignisse, der einzelnen Atmungen, Luftströme verhindern das Erzählen von Geschichten. Zeit wird zerteilt und zerschnitten; Zeitsplitter, Zeitfetzen, Zeitschnipsel werden in neue und andere Zusammenhänge gebracht, um immer wieder und immer neu die Erfahrung von Beziehungslosigkeit zu ermöglichen. Diese Erfahrung ist Zeiterfahrung.[286]

Im Unterschied zu Schnebel, der in *Körper-Sprache* die Ebene der »Geschichten« miteinbezieht oder Black, die sich zumindest teilweise um dramaturgische und damit zeitlich

---

283 Vgl. die Prinzipien der *time-brackets* und des Rhythmus' bei Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 228-239.

284 Houben, *gelb, Neues Hören*, 104.

285 Ibid., 209, vgl. auch Jean Gebser, *Ursprung und Gegenwart, Fundamente der aperspektivischen Welt, Beitrag zu einer Geschichte der Bewusstwerdung, erster Teil* (Steinbergkirche: Novalis, 2. Aufl. 2009), 67. Vgl. auch Eva Maria Houben, *Die Aufhebung der Zeit, Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart: Steiner, 1992), 31-32.

286 Houben, *gelb, Neues Hören*, 209f.

strukturierende Ausgestaltung bemüht, treten bei Hespos an die Stelle erdachter Zusammenhänge oftmals komplexe Unzusammenhänge in Form beziehungsreicher Augenblicke, welche »wegführen in unvorstellbares«.[287] Dieser Aspekt bildet eine Parallele zur alltäglichen Zeiterfahrung, was Cage folgendermaßen beschrieben hat:

> Wenn Sie einmal beobachten, wie Sie Klänge wahrnehmen, während Sie die Straße entlanggehen – das heißt, während Sie sich sozusagen mitten im Leben befinden, nicht in der Kunst – dann werden Sie bemerken, dass die Dinge, die Sie interessieren und aufmerken lassen, genau jene beziehungslosen Dinge sind – und sie sind es auch, die Ihnen die Gegebenheit der Zeit ins Bewusstsein bringen.[288]

In diesem Sinne weist Hespos' Zeitbegriff die oben beschriebenen Aspekte der »Ent-Zeitlichung« von Wirklichkeit (in Form einer Simultaneität verschiedener Zeitrichtungen und -rhythmen an Stelle der Linearität einer Zeit) sowie der »Ent-Totalisierung« (in Form einer ständig wechselnden Vielzahl von Wirklichkeiten und Orten statt einer Einheit des Weltbilds) auf, die Gumbrecht dem gegenwärtigen Alltag zuschreibt.[289] Die Grundsätze des Musiktheaters bei Hespos im Hinblick auf Zeit – Raum – Bewegung – Erlebnisfelder, welche Hespos zufolge komponiert werden und einem erweiterten Ausdruck förderlich sein können,[290] fasst dieser schließlich folgendermaßen zusammen, wobei er nochmals ausdrücklich auf den Zusammenhang zwischen einer Erfahrung des »Jetzt« und dem musikalischen Unzusammenhang hinweist, mit der eine besondere Art der Wahrnehmung gefordert wird, bei der die Wahrnehmenden angeregt werden, individuelle Bezüge herzustellen:

> die gesten des musikmachens sind szenische, sie erschaffen eigene räume – Zeiten, werden so adaptive transparenzen voller unzusammenhang, eine andere und neue art der wahrnehmung wird notwendig. unzusammenhang löst sich auf in transparenz, kippt um in allumfassenden zusammenhang, der alles mit allem in beziehung setzt. musikalische freiheit wird erweitert im erlebnis ›jederzeit‹, ›jetzt‹ – in jedem augenblick ›jederzeit‹, ›jetzt‹ – wird lebendigkeit selbstbestimmend erlebt.[291]

Die ästhetisch-philosophische Betrachtung des Begriffs »Präsenz« in Zusammenhang mit einer unmittelbaren Erfahrung von Kunst im »Jetzt« weist einige Schnittmengen zu dem Begriff der »Präsenzzeit« in der Kognitionsforschung auf. Kognitionswissenschaftler und Psychologen geben die subjektive Wahrnehmung einer Präsenzzeit mit zwischen drei und zwölf Sekunden an und definieren sie als »the time interval, a few

---

287 Hans-Joachim Hespos, *Black Beauty, für kleine trommel mit schnarrsaite, fraul – eine schauspielerin mit querphantasie – coq traumtänzerAberwitz –, arbeiter – ein mann für vieles: gelegenheitsklavier, klüpfel, lichtmechaniker –, lichtassistent* (1993), Partitur H 065 E (Ganderkesee: Hepos Eigenverlag, 1993), 2. Vgl. Houben, *gelb, Neues Hören*, 210. Siehe Kapitel III/1, III/3 und III/6 dieser Arbeit.

288 John Cage im Gespräch mit Richard Kostelanetz, *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit* (Ostfildern: DuMont, 1993), 227.

289 Vgl. Gumbrecht, »Flache Diskurse«, 914-918.

290 Vgl. Hans-Joachim Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze« (Feburar 1985), in: ders., *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 115-123, hier 115.

291 Ibid.

seconds in length, in which we experience the flow of events as being simultaneously available to perceptual or cognitive analysis.«[292] Die Angabe zu möglichen Zeitspannen einer Präsenzzeit hängt dabei auch von mnemotechnischen Möglichkeiten ab, wobei hinsichtlich der Memorierung von Melodietönen einer unbekannten Tonfolge beim ersten Hören von höchstens zehn Noten ausgegangen wird, was somit einer Form von Präsenzerfahrung in (melodischer) Musik entspricht.[293] Den Prozess einer Analyse der Wahrnehmung von Gegenwärtigem beschreibt J.A. Michon auf eine Weise, die Hespos' Verständnis der kognitiven Leistung einer Kunstwahrnehmung im »Jetzt« ähnelt: »The contents of a present are simultaneously available and are as such continuously open for restructuring; that is, the information contained in it is open to revision under different cognitive (or at least higher order) interpretive hypotheses.«[294] Auf diese Weise gehen – insbesondere, aber nicht nur bei Hespos – in der Betonung des Augenblicks und der Konzentration auf die »Jetzt-Zeit« »kompositorische Zielsetzungen, multisensoriale, kognitive und psychische Wahrnehmungsmechanismen in der Gegenwart und philosophische Vorstellungen des Gegenwärtigseins ineinander über«.[295] Aufgrund der Subjektivität in Abhängigkeit der momentanen Situation kann die Erfahrung einer Präsenzzeit signifikant schwanken, was Hespos für seine Komposition nutzbar macht:

> Zeit bedeutet die Chance, sich ein mehr oder weniger langes Intervall all seinen Möglichkeiten nach zu entwickeln. Kennenzulernen, auszuweiten, sich zu reduzieren, zu komprimieren, Wesentliches zu erfahren, verrücktzuspielen. Alles Mögliche zu machen. Den ganzen Farbtopf, den wir, oder der wir selber sind, mit dem einfach mal in alle Gegenden zu spritzen und vielleicht sehr interessante Zeichen zu malen.[296]

Diese besondere Art der Zeitgestaltung lässt sich insbesondere an all jenen Kompositionen wahrnehmen, welche von Kunst als Ereignis im Sinne Fischer-Lichtes ausgehen und damit das unmittelbare Erlebnis des Augenblicks in das Zentrum der Wahrnehmung stellen. Die Gestaltung von Körperbewegung und Klang im und durch den Raum können dabei dem subjektiven Zeitgefühl des Rezipienten entsprechen oder auch – wie im Fall von Hespos – widersprechen und dabei Überraschungen und Irritationen auslösen.[297] Die Erfahrung einer absoluten Gegenwart findet sich vor allem in Erscheinungsformen des Entsetzens oder des Schocks,[298] was sich insbesondere Hespos zu nutzen macht.[299]

Im Gegensatz zur klassisch-modernen Ästhetik, die oftmals ästhetische Wahrnehmung mit einem Heraustreten aus der Zeitlichkeit des Lebens verbindet, betont Mar-

---

292 John A. Michon, »The Making of the Present«, in: *Attention and Performance VII*, hg. v. John Requin (New Jersey: Erlbaum, 1978), 89-111, hier 90.

293 Vgl. William L. Berz, »Working Memory in Music, A Theoretical Model«, in: *Music Perception, An Interdisciplinary Journal* 12/3 (Frühling 1995), 353-364, hier 354.

294 Vgl. Michon, »The Making of the Present«, 92.

295 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 163.

296 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 115.

297 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 163f.

298 Vgl. Bohrer, *Plötzlichkeit*, 52. Vgl. auch Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Niemeyer, 2006), 142.

299 Siehe Kapitel III/6 dieser Arbeit.

tin Seel, dass Kunstwerke einerseits Zeit schenken, indem sie uns im Spielraum ihrer Objekte zu einem besonderen Vollzug der Zeit einladen, uns andererseits aber auch Zeit nehmen, die wir nicht länger zur eigenen Verfügung haben.[300] Kunstwerke fungieren demnach als eine Form von Zeitspeicher, der den Rezipienten Zeit nimmt, um ihnen wiederum einen Vorrat an Zeit für die Wahrnehmung ihrer selbst und der Welt anzubieten und damit einen gesteigerten, veränderten und variierbaren Sinn für die Gegenwart zu wecken.[301] Durch das Verweilen bei dem Erscheinen von Dingen und Situationen, wie sie (nur) im Hier und Jetzt gegenwärtig sind, »gewinnt die ästhetische Wahrnehmung ein spezifisches Bewusstsein von Gegenwart. Sie verschafft denen, die sich ihr überlassen, *Zeit für den Augenblick* ihres Lebens.«[302] Dieser Zusammenhang, der grundsätzlich auf alle Arten ästhetischer Wahrnehmung zutrifft, lässt sich in besonders prägnanter Form an solchen Werken ablesen, die gezielt versuchen die Jetzterfahrung und damit zusammenhängende Bezüge zur alltäglichen Lebenswelt nicht nur zu intensivieren, sondern diese zum Teil radikal und gewaltvoll hervorbringen. Ästhetische Erfahrung fasst Seel – wie bereits beschrieben – als eine Form ästhetischer Wahrnehmung mit Ereignischarakter auf, welche wiederum nicht nur auf Kunsterfahrungen beschränkt sind.[303] »Wo ein bestimmtes Vorkommnis in einem bestimmten biographischen oder historischen Augenblick auf eine bestimmte Weise bedeutsam wird«, spricht Seel von Ereignissen, die in diesem Sinne Unterbrechungen des Kontinuums der biographischen und historischen Zeit darstellen:

> Sie sind Vorgänge, die nicht eingeordnet, aber ebenso wenig ignoriert werden können; sie erzeugen Risse in der gedeuteten Welt. Sie machen sich bemerkbar, indem sie zugleich das Bemerken verändern. Sie sind Vorgänge, die in der Zeit ihres Geschehens nicht zu fassen sind. Indem sie etwas plötzlich und unausweichlich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken, sind sie ein Aufstand der Gegenwart gegen die übrige Zeit.[304]

Genau an diesem Punkt offenbaren uns ästhetische Erfahrungen Seel zufolge, »dass in den bekannten Möglichkeiten Unmöglichkeiten und in den bekannten Unmöglichkeiten Möglichkeiten lauern.«[305] Ästhetische Erfahrungen setzen somit eine gegenseitige Abhängigkeit zwischen den Bereichen der alltäglichen Lebenswelt und denjenigen künstlerischer Darbietungsereignisse voraus, die die besondere Verschränkung beider Bereiche aufzeigt:

> Wer seine ästhetischen Erfahrungen nur im Bereich der Kunst macht, bekommt ebenfalls nicht genug mit, um die Erfahrungen zu machen, die nur hier vollzogen werden können. Wer von den Ereignissen der Welt – einschließlich ihrer ästhetischen Ereignisse – unbetroffen bleibt, wird im Erscheinen der Kunst kein Ereignis der Darbietung des

300 Vgl. Seel, *Die Macht des Erscheinens*, 39-51.
301 Vgl. ibid., 54.
302 Ibid., 58.
303 Vgl. ibid.
304 Ibid., 59.
305 Ibid.

> Inderweltseins erkennen können. Die Erfahrung der Kunst zehrt von der Erfahrung außerhalb der Kunst – und hier gerade von *ästhetischen* Erfahrungen in den Räumen der Stadt und der Natur, in denen die Koordinaten der Weltgewandtheit und des Weltvertrauens durcheinandergeraten.[306]

Präsentationen einer inszenierenden oder inszenierten Kunst bieten nicht allein vergehende Gegenwarten dar, sondern sie sind vergehende Gegenwarten des menschlichen Lebens: »Ihr Verlauf *ist* das, was sie in und mit ihrem Verlauf zur Darbietung bringen – nämlich vergehende Gegenwart. Näher kann die Kunst, bei aller notwendigen Unterbrechung und Erschütterung des Lebens, dem Leben nicht kommen.«[307]

306 Ibid., 66, Hervorhebungen im Original.

307 Ibid., 78f, Hervorhebungen im Original.

III. Bühnenkörper und Körperprozesse in Aufführungsereignissen

1. Sport im Konzertsaal – Musik in der Turnhalle Erwartungsbrüche und Transformationsprozesse in Annesley Blacks *Smooche de la Rooche II* (2007), *Schlägermusik* (2010), *Flowers of Carnage* (2013/2014) sowie Annesley Black/ Margit Sade-Lehni: *score symposium* (2018)[1]

Eine Fokussierung der Grenzbereiche zwischen Musik und Sport findet sich in besonders prägnanter Form im Werk der Komponistin Annesley Black, die Sportarten wie Seilspringen (*Smooche de la Rooche I* – Variations on a theme by Hazel Meyer, 2007, für 3 athletisch begabte Schlagzeuger und Elektronik), Kung Fu (*Flowers of Carnage* – eine Kung-Fu Performance, 2013/14, für 15-20 Teenager und Live-Elektronik), Badminton (*Schlägermusik* für Badmintonverein, 2010) und Klettern (Annesley Black/Margit Sade-Lehni: *score symposium* für Ensemble TZARA, KletterInnen, Kletter-Trainer, 2018) musikalisch verarbeitet. Dabei werden diese Sportarten jedoch nicht künstlerisch dargestellt oder transformiert, sondern wirklich auf der Bühne ausgeübt, worin ein wesentlicher Realitätsbezug dieser Werke liegt. Anders als beispielsweise in Maurizio Kagels *Match* für drei Spieler (1964), in welchem eine »Als-ob«-Darstellung eines Tischtennisspiels mit Instrumenten inszeniert wird, ohne dass Tischtennis real gespielt wird, werden in Blacks oben genannten Werken real ausgeführte Sportaktivitäten auf der Bühne vollzogen und musikalisiert.[2] Die Aufführenden haben dabei sowohl die Aufgabe Klang zu erzeugen als auch Sport zu machen und sportlich wie auch musikalisch zu interagieren. Dieses künstlerische Agieren zwischen beiden Bezugssystemen betrifft schließlich

1 Teilaspekte dieses Kapitels wurden bereits in folgendem Artikel publiziert: Karolin Schmitt-Weidmann, »Seilspringende Körper, Erwartungsbrüche in Musik und Sport in Annesley Blacks *smooche de la Rooche II* (2007) für drei athletisch begabte Schlagzeuger und Elektronik«, in: *NZfM* 6 (November 2017): 36-39.

2 Vgl. Marion Saxer, »Sport oder Musik? – ›Smooche de la Rooche II‹« (o. A.), verfügbar auf https://www.musicademy.de/index.php?id=3109, letzter Zugriff: 1.9.2019.

nicht nur verschiedene körperliche Aktivitäten und damit einhergehende Wahrnehmungserwartungen, sondern erfordert auch eine Auseinandersetzung mit Räumen, in denen Aufführungen stattfinden.

Genau wie der Aufführungsort des Konzertsaals, der mit der darin vollzogenen Praxis durch ein Netz aus Konventionen, Ritualen, Regeln und Vorstellungen konstituiert und strukturiert ist, ist auch das Bezugsystem Sport an sportliche Austragungsräume geknüpft. Dabei stellt das Publikum kulturell geprägte Erwartungen an das Verhalten von Körpern auf der Bühne oder in der Sporthalle, Arena oder einer anderen sportlichen Aktionsumgebung. Die Wirkung einer Komposition wird maßgeblich von der Wahl des Aufführungsraumes geprägt: »Wenn man sich dazu entscheidet, ein Werk in einem Sportraum aufzuführen, dann fällt eine bestimmte Hörerwartung des Publikums weg. In diesem Fall ist das Publikum auf etwas anderes konzentriert und erwartet, dass Sport oder eine Performance dargeboten wird.«[3] Genau dies ist beispielsweise bei dem Werk *Schlägermusik* (2010) für eine Laien-Badmintongruppe der Fall, welches installative Züge aufweist und für die Turnhalle konzipiert wurde. Die Schläger der Spieler werden mit Wii-Sticks ausgestattet, welche bei jedem Schlag vorproduzierte Klänge aus dem jeweiligen Alltag, dem Zuhause und der beruflichen Arbeit des Spielers auslösen. Auf diese Weise erhält das Privatleben und das Umfeld der Spieler Einzug in das Werk. Zudem wurden die Oberflächen der Schläger dahingehend präpariert, dass sie an unterschiedlichen Aufprallorten unterschiedlich klingen. Die Aufführenden sind in diesem Fall Angehörige eines Badmintonvereins und in den meisten Fällen keine Musiker. Da Notenkenntnisse nicht vorausgesetzt werden können, dient nicht eine Partitur als Aufführungsgrundlage, sondern die Spieler befolgen bestimmte von der Komponistin festgelegte Spielregeln, die echten Badmintonspielen entlehnt sind oder von ihr selbst im Probenprozess entwickelt wurden.

Während in *Schlägermusik* Laien-Sportler Musik machen, sind es in *Smooche de la Rooche II* umgekehrt die Musiker, die Sport machen. Im Gegensatz zu *Schlägermusik* wurde *Smooche de la Rooche II* gezielt für den Konzertsaal komponiert und nimmt somit die umgekehrte Kontextverschiebung der Sportaktivität des Seilspringens in den Konzertsaal vor. Die Klangprozesse von *Smooche de la Rooche II* werden von der Bewegung der Springseile sowie der damit einhergehenden körperlichen Anstrengungen wie zum Beispiel dem Atmen gestaltet. Die Musiker interagieren laut Julian Kämper »zunächst instrumental miteinander, tragen abschnittsweise ›games‹ aus und nehmen dabei die Rollen des (Gegen-)Spielers und des Schiedsrichters zugleich ein.«[4] Der Titel *Smooche de la Rooche II* ist einer gleichnamigen Installation der kanadischen Künstlerin Hazel Meyer entlehnt.[5] Eine weitere Inspirationsquelle des Werkes bildet Helmut Lachenmanns Werk *Pression* für Cello, aus dem sogar ein Teil für das Seil bearbeitet wurde, wobei verschiedene Bogenbewegungen den Handbewegungen der Seilspringenden entsprechen.

---

3 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 307.

4 Julian Kämper, »Portrait«, in: *Annesley Black* [Flyer zu Annesley Black] (Berlin: Edition Juliane Klein, ohne Jahr).

5 Vgl. Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 304 sowie 306.

Vor allem entwickelte Annesley Black jedoch die spezifische Körperlichkeit von Lachenmanns Musik weiter: »Für mich passt die *musique concrète instrumentale* gut zu der Idee des Stückes, weil sie eine sehr körperliche Kunst ist, was auch mit der Notation zusammenhängt. Bei dieser Art von Aktionsnotation, wo die Bewegungen des Körpers beschrieben sind und nicht unbedingt das, was zu hören ist, denke ich, dass die Körper der Musiker sehr präsent sind. Lachenmann bringt den Körper wieder in die *musique concrète*.«[6]

Durch die Verbindung der kulturell geprägten Bezugssysteme Musik und Sport in Form einer Kontextverschiebung des Seilspringens in den Konzertsaal werden Wahrnehmungsprozesse hervorgerufen, die zwischen der Wahrnehmung eines sportlichen Wettstreits und einer musikalischen Darbietung oszillieren. Dies bedeutet, dass die Wahrnehmenden das Werk sowohl als eine Musik- als auch als eine Sportaufführung wahrnehmen können, wobei sich die Grenzen schließlich aufzulösen scheinen: »*Smooche de la rooche (II)* softens the boundaries between two (often conflicting) realms of entertainment – culture and sports – and suggests a point of interconnectivity that threatens their relative cultural isolation.«[7] Auch Sportler suchen dem Sportwissenschaftler Thomas Alkemeyer zufolge zeitweise ebenfalls durchaus ungewohnte Umgebungen und Situationen für gewisse Sportaktivitäten auf, um Erfahrungen herzustellen, die sie temporär daran hindern, mit sich selbst identisch zu bleiben:[8] »In diesen Schwellenzuständen der Irritation des Gewohnten scheinen Möglichkeiten eines anderen Handelns und einer neuen Formgebung des Selbst auf.«[9] Die Irritation gewohnter Kategorien und damit einhergehender Erwartungen durch Kontextverschiebungen von Sportarten in andere Umgebungen werden demnach auch jenseits eines künstlerischen Anspruches, wie im Falle von Annesley Blacks Sportstücken, praktiziert.

Die beiden Stücke *Schlägermusik* und *Smooche de la Rooche II* haben trotz aller Unterschiede die Gemeinsamkeit, dass sie die Komponistin vor Herausforderungen im Umgang mit der Schwerkraft stellten, die sich grundsätzlich nicht künstlerisch gestalten und beeinflussen lässt. »[W]enn man das Seil hochwirft, dann fällt es irgendwann herunter. In der Musik kann man einen Krebs machen oder etwas rückwärtslaufen lassen. Aber mit so etwas kann man es nicht – diese Art von Kausalität in der Bewegung von Sport, die ist da«.[10] Es galt somit, mit der Schwerkraft zu arbeiten und diese als kompositorischen Aspekt mit einzubeziehen:

> Wenn das Seil hochfliegt, wird es herunterkommen; und wenn man es versucht ganz langsam zu machen, geht es eben nicht mehr, weil das Seil schlapp wird. Das macht

6 Ibid., S. 305.

7 Annesley Black, Werkkommentar zu smooche de la rooche II, verfügbar auf https://www.editionjulianeklein.de/files/works/commentaries/black_smooche-de-la-rooche-2_werkkommentar.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

8 Vgl. Thomas Alkemeyer, »Bewegung und Gesellschaft, Zur ›Verkörperung‹ des Sozialen und zur Formung des Selbst in Sport und populärer Kultur«, in: Bewegung, Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, hg. v. Gabriele Klein (Bielefeld, transcript, 2004), 43-78, hier 68-69.

9 Ibid., 69.

10 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 307.

Spaß mit solchen Dingen bewusst zu spielen und das ist ein Teil des Humors des Werkes. Das Publikum merkt, dass Sachen, die man sonst kompositorisch macht, absurd werden, denn man kann nicht ohne weiteres ein Ritardando oder Accelerando mit dem Seil umsetzen.[11]

Einen ähnlichen kausalen Zusammenhang beschreibt Annesley Black in Bezug auf *Schlägermusik*, wo Lautstärke und Geschwindigkeit beim Schlagen im Unterschied zur Musik nicht frei kombinierbar sind. Zudem lassen sich, ähnlich zum Seil, auch die Konsequenzen eines Schlages nicht genau voraussagen und kontrollieren, wodurch den Naturgesetzen somit Einfluss auf die Gestaltung der Aufführung eingeräumt wird.

Während *Smooche de la Rooche II* dramaturgisch gestaltet ist, enthält *Schlägermusik* in der Anlage als auch aufgrund der Wahl des Aufführungsortes und der Akteure installative Elemente, wobei die Bezeichnungen »Performance« oder »Installation« eine bestimmte Haltung zur Zeit suggerieren und versuchen, möglichst ohne eine zeitlichstrukturierende Dramaturgie auszukommen: »[E]in Raum ohne Zeit – das wird erwartet.«[12] *Schlägermusik* ist somit einerseits eine Installation und eine Performance, weist auf der anderen Seite jedoch auch dramaturgische Formteile mit einer festgelegten Reihenfolge für die Aktionen der Sportler auf. Dennoch entstand der Komponistin zufolge in Aufführungen eine bestimmte Haltung, die eher mit einer Performance oder Installation einherzugehen schien, zu der die spezifische performative Räumlichkeit in der Turnhalle beitrug.[13]

Aufführungsräume sind auch jenseits von Kontextverschiebungen grundsätzlich ein wichtiger Bestandteil künstlerischer Darbietungen, da sie die Aufführung und Wahrnehmung durch ihre geographischen Gegebenheiten, ihre vorgegebene Umgebung sowie ihre Akustik maßgeblich mitbestimmen. Die Beherrschung eines Raumes stellt die Voraussetzung dar, Präsenz zu erzeugen und die Energie und die Kraft freizusetzen, die zwischen Performern und dem Publikum im Raum zirkuliert. Die spezifische performative Räumlichkeit einer Aufführung wird erst durch diese hervorgebracht, existiert nicht jenseits einer Aufführung und ist keineswegs mit dem geometrischen Raum gleichzusetzten, in bzw. an dem sie sich immer neu und in stetigem Wandel ereignet.[14]

In allen drei Kompositionen Blacks werden Räumlichkeiten nicht nur im Rahmen der Aufführungen hervorgebracht, sondern wurden gezielt als künstlerisches Element mitkomponiert. Die Komponistin macht sich dabei die mit performativen Räumen einhergehenden Atmosphären von Räumen zunutze,[15] die laut Fischer-Lichte der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen und die – wie insbesondere im Fall von Sporthallen – besonders assoziativ behaftet sind.[16] Räumliche Atmosphären entstehen jedoch nicht voraussetzungslos, sondern basieren auch auf institutionell vorgeprägten Erwartungen. Jeder westlich geprägte Konzertbesucher erwartet gewohnte Abläufe und

11 Ibid.

12 Ibid. Vgl. zum Begriff der Zeit auch Kapitel II/10 dieser Arbeit.

13 Vgl. ibid. Zum Begriff der performativen Räumlichkeit, siehe Kapitel II/9 dieser Arbeit.

14 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 187. Siehe auch Kapitel II/9 dieser Arbeit.

15 Vgl. ibid., 200.

16 Vgl. ibid., 203.

Rollenverhältnisse zwischen den Musikern und dem Publikum im Konzertsaal. Der Zusatz »für drei athletisch begabte Schlagzeuger« im Untertitel von *Smooche de la Rooche* evoziert vor diesem Hintergrund eine Erwartungshaltung, die eine Vorstellung sportlicher, durchtrainierter Musiker impliziert, welche womöglich mehr als gewohnt auf der Bühne physisch aktiv werden könnten. Zu Beginn der Aufführung werden diese Vorstellungsbilder und Erwartungshaltungen jedoch radikal enttäuscht: Eine Stellwand auf der Bühne verbirgt jegliche Spur der angekündigten athletischen Körper, und die Musik des ersten Drittels des Stückes lässt zudem sogar die Frage offen, ob diese live gespielt oder ganz ohne hinter Stellwänden verborgener körperlicher Aktivität rein elektronisch zugespielt wird.

> Nur allmählich nimmt man wahr, dass es Menschen sind, die hier spielen, nämlich dann, wenn ihre Stimmen dazu kommen. Aber die Leute im Publikum schauen oftmals ins Programm und fragen sich womöglich: ›Das ist doch für athletisch begabte Musiker. Wo sind die Schlagzeuger, wo sind die Musiker?‹ Und dann kriechen die auf die Bühne! Das war zwar sehr instinktiv von mir geschrieben, aber wenn ich meine Intentionen durchschaue, dann ging es mir schon darum, die Erwartungen der Zuschauer wirklich zu zerschmettern. Alle Wünsche, wie zum Beispiel, dass noch ein Marimbaphon hinzutritt, sind damit gestorben.[17]

Dieser Beginn vermag Marion Saxer zufolge das Publikum zunächst akustisch anzuregen, bevor visuelle Elemente hinzukommen,[18] welche die Gefahr bergen, aufgrund ihrer sportlich-körperlichen Dominanz durchaus auch von der weiteren musikalischen Ausgestaltung abzulenken. Das Kriechen als Fortbewegungsart des darauffolgenden Auftritts ruft einen erneuten Erwartungsbruch sowie eine Kontextverschiebung hervor, da diese Aktivität traditionell keineswegs in der Umgebung des Konzertsaales während eines Auftrittes anzutreffen ist. Die anschließenden körperlichen Bemühungen im Rahmen des Seilspringens werden zudem dadurch unterstrichen, dass diese der anfänglichen körperlosen Elektronik nun gegenübertreten: »Das einzige, was im Verlauf des Stückes schließlich nicht zu sehen ist, sind die Schlagzeuginstrumente. Auf dem Zuspielband gibt es jedoch auch viele Klangschnipsel von Orchesterstellen und Schlagzeug – Musiktradition und Orchester als Geist, als Phantom ohne Körper wird den seilspringenden Körpern gegenübergestellt.«[19] Sobald die Interpreten sportlich in sichtbare sowie hörbare Aktion treten, stellt sich sodann die Frage, was die Körper auf der Bühne und im Raum repräsentieren bzw. welche Rollen ihnen zugeschrieben werden. Werden sie als Sportler oder als Musiker wahrgenommen? Die Rollenzuschreibung wird dabei zunächst von der Umgebung des Konzertsaals vordefiniert, die im Gegensatz zu einer Aufführung in einer Turnhalle andere Wahrnehmungskanäle aktiviert. Die Akteure verbleiben daher obgleich ihrer sportlichen Aktivitäten vorrangig in der Rolle der Musiker, was außerdem auch durch die kompositorisch-dramaturgische Ausgestaltung befördert wird, die sich klar von einer Installation oder Performance distanziert:

---

17 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 309.

18 Vgl. Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

19 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 311.

> Die Musiker werden nicht herausgefordert, etwas außerhalb ihres Bereiches, ihrer Sphären, zu tun. Niemand erwartet, dass sie Schauspieler oder Sportler sind. […] Wie sie an die Seile herangehen, ist, wie Musiker daran gehen, und nicht wie Sportler – und das merkt man auch bei der Aufführung. […] Auch vom Publikum wird nicht erwartet, dass es das Werk als ein Kunstseilstück wahrnimmt, und von den Musikern wird nicht erwartet, dass sie besonders virtuos Seil springen.[20]

Gerade aufgrund des Festhaltens an einem klassischen Rollenverständnis von Musikern auf der Bühne repräsentieren die Körper in *Smooche de la Rooche II* keine Funktionen außerhalb ihres Bereiches und präsentieren sich vielmehr selbst u.a. auch als von der Gesellschaft geprägte Leib-Körper.[21] Unterschiedliche Herangehensweisen und Grade an Geschicklichkeit im Umgang mit dem Seil offenbaren neben individuellen Konstitutionen und Neigungen auch, wie das gesellschaftliche Umfeld auf den menschlichen Körper in Form von Bewegungsroutinen, Haltung, (Ver)Spannungen, Beweglichkeit, Ausdauer, Verletzlichkeit und Ähnlichem eingewirkt hat. Selbst die reale und nicht vorgespielte Erfahrung des Scheiterns ist von der Komponistin bewusst angelegt: Was dieses Werk von traditionellen Musikaufführungen, die eine möglichst fehlerfreie Darbietung anstreben, unterscheidet und hervorhebt, ist, dass das Seil eine für viele Musiker ungewohnte und bislang weitestgehend ungeübte Tätigkeit darstellt.

Die erste theatralische Version der Sektion L des Stückes erfordert die Bewältigung sogenannter »Tricks«, die ähnlich wie bei bestimmten Zirkusnummern solange auf der Bühne geübt werden müssen, bis sie funktionieren. Währenddessen haben die übrigen beiden Musiker die Aufgabe im Raum umherzugehen und zu versuchen die Schritte des jeweilig anderen hinsichtlich des Tempos, der Richtung sowie der Größe zu spiegeln, was insbesondere schwierig ist, wenn die Interaktionspartner sich nicht gut sehen und zudem der eine auch noch versucht den anderen auszutricksen.[22]

Die Unkontrollierbarkeit des Körpers innerhalb solcher Versuchsprozesse generiert eine nicht vorhersehbare Komponente der Komposition, bei der der Körper – neben der Schwerkraft – eine schöpferisch teilnehmende und unkontrollierbare Autorität erlangt. Zudem werden Körperprozesse wie das Atmen klanglich integriert und verarbeitet, was den Körper als Akteur abermals hervorhebt. Der Körper wird dem Interpreten besonders in den physisch extrem anspruchsvollen Passagen als Ort der Selbstwahrnehmung vor Augen geführt, was sich dem Publikum insbesondere über das Schwitzen und das Atmen mitteilt. Da der musikalische Gedanke fortwährend im Zentrum der Gestaltung verbleibt, distanziert sich diese Komposition Black zufolge schließlich trotz performativer Anteile von einer Performance, »wo das Schwitzen oder das Atmen das ganze Thema wäre – dies sind hier nur Nebenartefakte des musikalischen Gedankens.«[23]

Vor dem Hintergrund der doch auch sehr ausgeprägten visuellen Ebene von *Smooche de la Rooche II* mag es überraschen, dass die Komponistin eine Version für eine Audioauf-

---

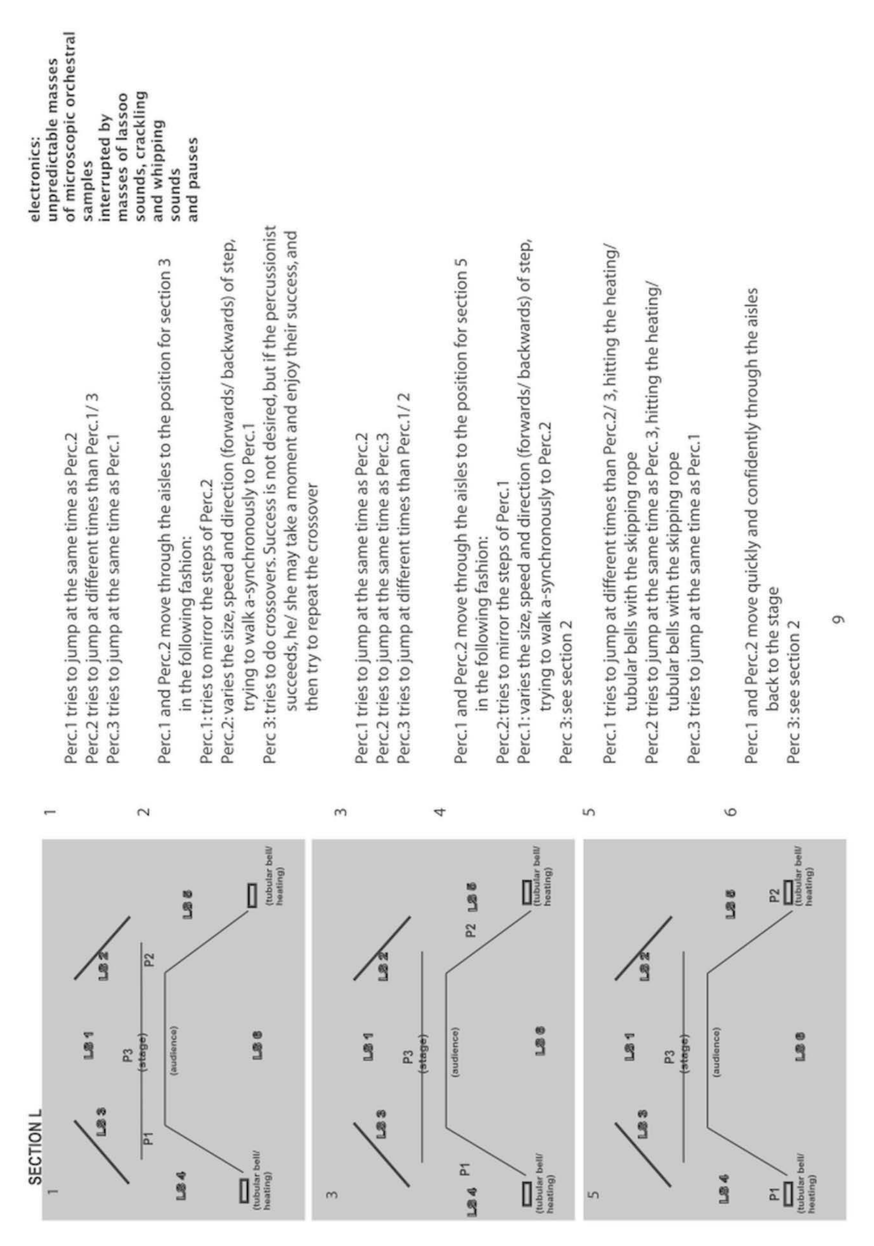
20 Ibid., S. 304.

21 Siehe auch Kapitel I/7 dieser Arbeit.

22 Annesley Black, *Smooche de la Rooche II, variations on a theme by Hazel Meyer* for 3 (athletically inclined) Percussionists and prepared electronic sounds (2007), Version I (Berlin: Edition Juliane Klein, 2007), 9.

23 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 304.

Annesley Black, Smooche de la Rooche II, variations on a theme by Hazel Meyer for 3 (athletically inclined) Percussionists and prepared electronic sounds, Version 1, Seite 9



nahme konzipierte, die sich nur in einem Teil (der oben beschriebenen theatralischen Sektion L) unterscheidet, welcher durch eine radiophonische Version ersetzt wurde.[24] Die Komponistin beschreibt in Bezug auf ihre eigene Wahrnehmung sowie hinsichtlich verbaler Reaktionen der Hörer (die teilweise die Bühnenversion nicht gesehen haben), dass durch die Eliminierung der visuellen Ebene andere Qualitäten in den Vordergrund rücken: »Wenn man sieht, wie anstrengend und virtuos die Choreographie ist, ist das reine Hörerlebnis im Vergleich dazu minimalistisch. Da nimmt man viel mehr die Patterns war. Das Zuschauen ist viel extrovertierter und der Prozess des Hörens minimalistisch und neutral.«[25] Die Audioversion erscheint somit trotz verstärkter Körpergeräusche wie die des Atmens im Vergleich zur Bühnenversion abstrakter und distanzierter.

Auch in dem in Zusammenarbeit mit der Bildenden Künstlerin Margit Sade-Lehni entstandenen *score symposium* werden Musiker sportlich tätig und physisch an ihre Grenzen gebracht. Abgesehen von der letzten Szene, die eine Partitur aufweist, beruht das Stück auf Versuchsanordnungen, wobei ähnlich zu *Schlägermusik* der Aufführungsort durch die Wahl der Sportart vorbestimmt ist. Während *Schlägermusik* die Halle jedoch weitestgehend unverändert miteinbezieht, wird in *score symposium* eine Kletterhalle gezielt gestaltet, dekoriert und auch hinsichtlich des Wechsels zwischen unterschiedlichen Positionen und Standorten des Publikums, der Kletterer und der Musiker bewusst in die Konzeption und Ausgestaltung einbezogen. Der Raum nimmt als Teil des künstlerisch gestalteten Aufführungsrahmens auf diese Weise eine große Präsenz im gesamten Stück ein, während das Thema des Kletterns einen neutralen Boden dafür bot, den Bereich der Komposition mit dem der Bildenden Kunst zu verbinden.

Bei der im Oktober 2018 in Zürich uraufgeführten Auftragsarbeit *score symposium* betritt das Publikum die Halle im Dunkeln und wird von einer Person mit weißen Handschuhen und Taschenlampe durch Leuchten in die Handfläche und Massieren der Hände empfangen und von dieser auf unterschiedliche erste Beobachtungspositionen verteilt. Dabei werden vermeintliche Kletterer im Publikum, welche bei der Handkontrolle aufgrund der Hornhaut an den Händen identifiziert wurden, aufgefordert, sich auf dem Berg der Kletterhalle einzufinden, während alle anderen (ohne Hornhaut) sich im Bereich unterhalb des Berges positionieren sollten. Diese Form des Einlasses trägt dabei unmittelbar der Idee der Bildenden Künstlerin Rechnung, das Stück als Ritual zu gestalten.[26] Durch die Separierung der Kletterer wird die Klettergemeinschaft als eine Art *secret society* ausgewiesen, an der laut Black beispielsweise viele Banker in Zürich in der Mittagspause teilnehmen und die Halle mit ihren Anzügen betreten, um sich sodann für eine Stunde in Kletterer zu verwandeln. Die Separierung beider Gruppen stellt somit eine an *secret societies* angelehnte Hierarchisierung her, wobei auch die

24 Annesley Black, Smooche de la Rooche II, variations on a theme by Hazel Meyer for 3 (athletically inclined) Percussionists and prepared electronic sounds (2007), Version II (Berlin: Edition Juliane Klein, 2007), 7-10.

25 Ibid.

26 Zum Begriff des Rituals, siehe Turner, Das Ritual. Siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

Musiker und aufführenden Kletterer sich zunächst in Anzügen Schweizer Banker unter das Publikum mischen, um sodann beim Eintritt auserwählt zu werden, die Rolle der Aufführenden auszuüben.[27] Auf die Einlassepisode folgt eine Warm-up-Sequenz, in der beide Aufführungsgruppen die ihr eigenen Warm-up-Tätigkeiten als einen Teil ritualisierter Handlungen ausführen: »Der Cellist hat beispielsweise immer wieder in den Proben erwähnt, dass er als ›Warm-up‹ manchmal Bach spielt. Daraufhin haben wir eine Cellosuite ausgewählt, die während des ›Warm-ups‹ der Kletterer erklingt und weiterentwickelt wird.«[28] Im Rahmen dieser Sequenz ertönt ein Zuspiel von Ausschnitten aus *motivational trainings*, die zu diesem Zweck auf YouTube gesammelt und zusammengestellt wurden.

> Es gibt dort [auf YouTube, Anm. d. Verf.] jede Menge davon für den Sportbereich, meistens aus den USA, und manche Stimmen und Personen sind sehr eindringlich. Beispielsweise: ›***You are healthy!!!***‹ Viele Leute hören so etwas tatsächlich an, bevor sie Sport machen und glauben daran, dass es hilft. […] Außerdem bilden die *motivational speeches* auch eine Verbindung zur Welt der Banker, die auch mit Motivationstrainern arbeiten.[29]

Ähnlich zu *Schlägermusik* und *Smooche de la Rooche II* werden anschließend unterschiedliche Spielanordnungen ausgeführt, die sich den Verbindungen zwischen Bewegungsaktionen und Klängen widmen:

> Es gibt Passagen, wo die Musiker den Kletterern und umgekehrt die Kletterer den Musikern folgen. Zum Beispiel sind an einer Stelle die zwei Kletterer an der Wand und die Musiker spielen einen Ausschnitt einer bereits gespielten notierten Passage, wobei die einzelnen Töne erst erklingen sollen, sobald eine bestimmte Hand oder ein bestimmter Fuß auf einen Stein gesetzt wird. Andersherum bewegen sich die Kletterer an einer Stelle nach der Musik und müssen beispielsweise bei einem bestimmten Celloklang mit dem Fuß auf dem Stein kratzen oder ihre Arme hängen lassen. Dabei entstehen faszinierende Verbindungen zwischen Sehen und Hören, die man nicht sofort erfassen kann.[30]

Während die Kletterer ihrer gewohnten Tätigkeit nachgehen (wobei die Kletterwege hinsichtlich von Tempo, Puls und Wiederholungen etc. auch musikalische Strukturen aufweisen), werden die Musiker – wie bereits gesagt – auch sportlich tätig. So erfolgt beispielsweise eine Übertragung von einem sportlichen Wettbewerb auf die musikalische Ebene, wobei die Musiker gleichzeitig und so schnell wie möglich auf den Berg klettern müssen, wobei derjenige, der zuerst oben ist, zuerst spielen darf. Black führt hierzu aus:

---

27 Vgl. auch den Begriff der Communitas bei Turner, Das Ritual, 94-127. Siehe auch Kapitel I/10 dieser Arbeit.

28 Telefoninterview der Verf. mit Annesley Black vom 13. Mai 2019, siehe Anhang, S. 345.

29 Ibid., S. 346f.

30 Ibid., S. 344. Vgl. auch Annesley Black und Margit Sade-Lehni, *score symposium* (2018) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial].

> Während der Proben war beispielsweise nicht klar, ob der Saxophonist es überhaupt schafft und dort spielen kann. Die physische Anstrengung, die die Musiker beim Klettern aufbringen, zeigt sich vor allem auch im Vergleich zu den beiden Kletterern, da im Klettern untrainierte Musiker nicht so raffiniert und leicht klettern. Diese besondere physische Herausforderung stellt somit eine Parallele zu *Smooche de la Rooche II* dar, da auch hier die Musiker keine professionellen Seilspringer sind. Damit hängt auch ein körperliches Risiko zusammen, dass man fallen könnte.[31]

Auch die an der Uraufführung beteiligten Musiker brachten ganz unterschiedliche Erfahrungen und Fähigkeiten im Klettern mit, die an dieser Stelle erfahrbar wurden. Im Rahmen der Vorbereitung stellte sich beispielsweise heraus, dass die Pianistin Höhenangst und Gleichgewichtsschwierigkeiten hatte und gar nicht an der Klettersequenz teilnehmen konnte. Die Auswirkungen dieses Sachverhaltes auf die Aufführung erläutert Black wie folgt: »[W]ir haben eine besondere Rolle für sie eingeführt, die mit dem Aspekt des Rituals zu tun hat: Margit [Sade-Lehni, Anm. d. Verf.] hat ein besonderes Kostüm für sie entworfen und wir hatten die Idee von ihr als einer Göttin der Kletterhalle.«[32] Am Ende des Stücks erklingt ein auskomponiertes Stück autonomer Musik, wobei die Musiker in dem Berg versteckt spielen und dadurch nicht zu sehen und nur gedämpft zu hören sind. Der über Mikrophone aufgenommene Klang wird dabei in direkter Verstärkung über Lautsprecher von der Komponistin an- und ausgeschaltet, wobei dies wiederum in vordefinierter Weise mit den Aktionen der Kletterer zusammenhängt.[33] Diese wechselseitige Verbindung von sportlicher Aktion und musikalischer Reaktion bzw. musikalischer Aktion und sportlicher Reaktion stellt dabei eine Parallele zu *Schlägermusik* dar, wo in ähnlicher Weise elektronische Klänge von den Badmintonspielern ausgelöst werden und andersherum die Spieler elektronischen Impulsen folgen müssen. Die einzelnen Sequenzen werden in *score symposium* durch Phasen der Entspannung und des Wassertrinkens gegliedert, wobei sich am Ende die Aufführenden in Schlafsäcken und Hängematten am Fuße des Berges zur Ruhe legen.[34]

Im Vergleich zu *Smooche de la Rooche II* vermisste die Komponistin bei der Uraufführung von *score symposium* eine ausgewogene Mischung aus dem rituellen Charakter in Form eines *happening* auf der einen und einer musikalisch-dramaturgischen Ausgestaltung auf der anderen Seite, die über eine spektakuläre Ebene hinausgeht und auch musikalisch-klanglich interessant ist. Black formuliert in diesem Zusammenhang: »Ich mag solche Situationen, wo man herausgefordert ist und eine spektakuläre Idee verfolgt und trotz eines spektakulären Rahmens Momente kreiert, wo man hinhören muss und wo Material auf eine Weise gestaltet und komponiert ist, sodass interessante musikalische Fragen entstehen, die von den Strukturen des Aufführungsrahmens beeinflusst sind.«[35]

---

31 Telefoninterview der Verf. mit Annesley Black vom 13. Mai 2019, siehe Anhang, S. 344.

32 Ibid., S. 345.

33 Vgl. ibid., vgl. auch Annesley Black und Margit Sade-Lehni, *score symposium* (2018) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial], Sektion VII.

34 Vgl. ibid.

35 Telefoninterview der Verf. mit Annesley Black vom 13. Mai 2019, siehe Anhang, S. 345.

Insgesamt werden in den bereits beschriebenen Werken Blacks Distanzauslotungen auf mehreren Ebenen sichtbar, die insbesondere zwischen Kunst und Sport sowie zwischen verschiedenen Kunstansätzen wie *happening* und dramaturgischer Ausgestaltung changieren und dabei u.a. Elemente des Spiels, des Zufalls, der Schwerkraftbedingungen, des Scheiterns, individueller Körperkonstitutionen, verschiedener (konventionsbehafteter) Rahmungen, Kontexte und Räume integrieren und künstlerisch verarbeiten.

Der Komponist Robin Hoffmann betont, dass der Einsatz von Körperlichkeit, beispielsweise in dem bereits beschriebenen Einbezug sportlicher Tätigkeiten seitens der Musiker, nicht zwingend eine Distanzverringerung zwischen Kunst und Leben bewirkt, sondern unzählige Distanzierungsfacetten ermöglicht, was insbesondere auch am Beispiel von Annesley Blacks *Flowers of Carnage* beobachtet werden kann, dessen Distanzauslotungen zu den oben hinsichtlich von *score symposium, Schlägermusik* oder *Smooche de la Rooche II* beschriebenen weitere Dimensionen hinzufügen. Annesley Black schneidet Robin Hoffmann zufolge

> Klänge aus ostasiatischen Martial Arts-Filmen – blutige Filme, Filme ab 18, in denen die Schärfe des Samurai-Schwerts konkurriert mit der Schnitttechnik, die den cineastischen Urstoff Zelluloid zu einer Leiberschlacht aus Licht und Farben zusammenfügte. Schwirrende Kampfgeräte, durch die Luft wirbelnde Gliedmaßen und immer wieder harte Kung-Fu-Schläge gegen alle nur erdenklichen Körperregionen.[36]

Diese akustischen Schnipsel stellen das Ausgangsmaterial bereit, welches in kreativen Übertragungsformen von Jugendlichen schließlich verarbeitet wird, ohne dass sie die Filme (auch aufgrund der Altersbeschränkung) kennen (dürfen). Von der medialen Körperinszenierung der Filme bleiben lediglich akustische Restspuren, mit denen in den Probenphasen zu der Uraufführung in Donaueschingen 2014 die Arbeitsgemeinschaft Neue Musik am Leininger-Gymnasium Grünstadt unter Leitung von Silke Egeler-Wittmann ein ganzes Jahr arbeitete, an dessen Ende die Partitur in Form einer Zusammenstellung von Übungsvorschlägen erstellt wurde. Die Partitur stellt eine Reihe an Ideen und Vorschlägen bereit und überlässt es den Ausführenden, wie ihre einzelnen Versuche in einer Aufführung eingebunden und zusammengefügt werden. Die Übungsvorschläge beinhalten beispielsweise eine Höranalyse der gesammelten Klangschnipsel hinsichtlich des akustischen Vorder- und Hintergrunds, der internen rhythmischen Strukturen, konfliktreicher Klanggegenüberstellungen oder energetischer Prozesse. Die Erkenntnisse sollen anschließend für ein in der Gruppe vorhandenes Instrumentarium (z.B. in Form einer graphischen Partitur) transkribiert, ausgetauscht und weiter vielschichtig modifiziert werden: »Ob instrumental, vokal oder auf der Ebene von Bewegungen: alle Übungen zielen auf das Spiel mit Transformationen ab und erreichen im günstigsten Fall eine Neubewertung und Neubelebung des Klangfragments durch die Teenager-Körper.«[37]

Trotz dieser mehrstufigen Übertragungsformen von akustischen Fragmenten verbleibt auch während des kreativen Erarbeitungsprozesses das Thema Gewalt immer noch im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung. Während Marion Saxer

36 Hoffmann, »Ich komm‹ gleich runter und berühre!«, 243-244.

37 Ibid., 245.

das Stück *Smooche de la Rooche II* als sehr humorvoll beschreibt und es als solches dem Stück *Flowers of Carnage* gegenüberstellt, welches sich dem sehr ernsten Thema Gewalt widmet,[38] berichtet Silke Egeler-Wittmann hingegen aus der Praxis der Proben zur Uraufführung, dass die Audioausschnitte der Kampfgeräusche ohne Kontext und Bild oftmals von den SchülerInnen als sehr lustig empfunden wurden.[39] Der Eindruck Egeler-Wittmanns entspricht dabei auch der Sichtweise der Komponistin: »In dem Stück kommt sehr viel Humor vor. Gewalt ist ein ernstes Thema, aber wenn wir es ernst angehen würden, wäre es schrecklich!«[40] Annesley Black hat die teilweise mit Musik unterlegten Filme gezielt nach bestimmten Geräuscharten ohne musikalische Untermalung durchsucht und diese kategorisiert – von rhythmischen Klangaktionen mit Puls, oder »Huhh – Hahh – Huhh…«- Ausrufen über rhythmisches Schwertzischen bis hin zu Atemklängen und Körperklängen, wie beispielsweise das mit Soundeffekten künstlich nachbearbeitete Blutspritzen.[41] Die Verarbeitung der aus ihrem Kontext gerissenen und isolierten Kampfgeräuschen durch die Teenager steht im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung, welche sich letzten Endes rein auf der klanglichen Ebene ereignet.[42] Über diese klangliche Arbeit hinaus wurde im Verlauf der Probenphasen zudem ein Kung Fu-Lehrer sowie eine Choreographin hinzugezogen. Black betont, dass das Werk nicht grundsätzlich an Kung Fu gebunden ist, sondern diese Kampfkunst durch eine anderen ersetzbar wäre, wobei Kampfsportarten zu bevorzugen sind, die nur mit dem Körper und ohne Stock oder andere Objekte auskommen und die bestimmte Schrittfolgen und Positionen vorgeben, die die Ausarbeitung zu einem choreographischen Werk werden lassen.

Der Titel *Flowers of Carnage* bezieht sich auf den Titelsong *Shura no Hama* des Films *Lady Snowblood*, welchen Annesley Black in Form einer Stiladaption am Ende des Werkes integriert.[43] Dieser Song, einzelne Filmsequenzen sowie ein dazugehöriges Manga wurden von Quentin Tarantino in *Kill Bill* Vol. I[44] zitiert und weiter bekannt gemacht.[45] Die besondere Kunst des Zitierens Tarantinos stellte für Annesley Black eine wichtige

---

38 »Während aber ›Smooche de la Rooche II‹ mit den Erwartungen des Publikums wie der Interpreten spielt und auch für den typischen hintersinnigen Humor der Komponistin stehen kann, widmet sich ›Flowers of Carnage‹ dem sehr ernsten und aktuellen Thema Gewalt, seiner medialen Darstellung und den Möglichkeiten der musikalischen Auseinandersetzung mit ihm.«Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

39 Vgl. Silke Egeler-Wittmann im Gespräch (o. A.), verfügbar auf http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_Silke_gruenstadt.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

40 Vgl. Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 312.

41 Vgl. ibid., S. 306.

42 Vgl. ibid.

43 Lady Snowblood (Shurayuki-hime), Japan 1973; Regie: Toshiya Fujita; in der Hauptrolle: Meiko Kaji.

44 Kill Bill, Vol. I, USA 2003; Regie: Quentin Tarantino, mit Uma Thurman, David Carradine, Lucy Liu u.a.

45 *Lady Snowblood* stellte schon vor der Entdeckung Tarantinos ein Phänomen popkultureller Verweiskunst dar, welches u.a. japanische Comics, die traditionelle Geisha-Kultur, sowie die Schneewittchen-Figur verarbeitet. Siehe Hoffmann, »*Ich komm‹gleich runter und berühre!*«, 246.

Inspirationsquelle dar: »Was mir sehr an Tarantino-Filmen gefällt, ist, wie er Dinge zusammenbringt aus verschiedenen Welten, aus verschiedenen Kulturen, insbesondere in dieser amerikanischen Art, den Wild West mit ostasiatischer Kampfkunst zu verbinden, wie zum Beispiel in *Kill Bill*. Er geht so offensichtlich und nicht versteckt mit Zitaten um, und das gefällt mir sehr.«[46] Die Komponistin verfolgte gezielt die Idee in ähnlicher Weise vorzugehen und die Kampfkunst direkt und ohne Metapher in den Konzertsaal zu implantieren. Der Sport soll dabei ähnlich wie in *Smooche de la Rooche II* auf der Bühne praktiziert werden und »nicht bloß als formgebende Struktur dienen, die hinter einem Orchesterklang versteckt ist.«[47] Eine theatralische Inszenierung des Werkes *Flowers of Carnage* empfindet die Komponistin als unattraktiv, da die angestrebte Rauheit und Fragilität dabei einer glanzvollen Aufführung zum Opfer fallen könnte, wie sie aus Erfahrung berichten kann.[48]

Die Kampfkunst ist der Komponistin zufolge ein Sport, der seinem ursprünglichen Zweck entfremdet ist.[49] In der Praxis dieses Sports geht es weniger um Gewalt, als vielmehr um die eigene körperliche Disziplinierung sowie darum, eine Verbindung zwischen Körper und Geist in ostasiatischem Sinne herzustellen. Die spezifische Darstellung der Kampfkunst in Martial Arts-Filmen eröffnet zudem vielschichtige Bedeutungsebenen, die über bloße Gewaltdarstellung hinausgehen. Viele Bedeutungsfacetten des Kung Fu, wie diejenige der bedingungslosen körperlichen Selbstdisziplinierung, entschlüsseln sich der Komponistin zufolge dem Publikum erst, wenn man zumindest zeitweise – wie sie selbst – eine Kampfkunst persönlich praktiziert hat, was sie aus diesen Gründen auch den Interpreten dieses Werkes empfiehlt. »[W]enn man Kampfkunst in Wirklichkeit macht, dann hat das gar nichts mit Kämpfen, Gewalt oder Rache zu tun, sondern es geht um etwas ganz Anderes. Ich wollte, dass auch die Schüler genau diesen Prozess durchlaufen.«[50] Vor diesem Hintergrund lag ihr künstlerisches Interesse in Bezug auf das Thema der Gewalt auf einer kunstvoll distanzierenden, zitierenden Bearbeitung, »und deswegen gehe ich immer wieder zurück zu Tarantino, weil ich glaube, dass er es sehr gut schafft, sehr distanziert mit Quellen und Themen umzugehen. Seine Bilder und seine Musik sind in seinen Filmen bewusst ausgewählt und wirken gerade, weil sie so distanziert sind, auf eine sehr ironisch-spielerische Weise. Es handelt sich nicht um Realität oder Wahrheit, sondern um ein Spiel mit unterschiedlichen Stilen.«[51] Darüber hinaus zeichnet sich die Realitätsferne der den Schülern präsentierten Klangschnipsel aus den Filmen dadurch aus, dass diese oftmals in übertriebener Weise mit Soundeffekten nachbearbeitet sind, was Robin Hoffmann in folgender Weise pointiert beschreibt:

> Doch so ein geprügelter Menschenkörper klingt nicht ohne Weiteres. Haut, Fleisch und Knochen besitzen kaum klingende Entfaltungsmöglichkeiten aufgrund fehlender Resonanz und der geringen Gespanntheit des Gewebes. Was ist schon die Haut am

---

46 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 313.

47 Ibid., S. 313.

48 Vgl. ibid., S. 312.

49 Vgl. ibid., S. 313.

50 Ibid.

51 Ibid.

> eigenen Leib gegenüber einer, die getrocknet und über eine Trommel gespannt wurde? Letztere muss neben vielen anderen Geräuschgeräten aushelfen, um die Härte der Schläge medial adäquat zu vermitteln.[52]

Durch die von den Schülern vorgenommene klangliche Übertragung der Klangfragmente auf Musikinstrumente und deren weitere musikalische Verarbeitung werden schließlich zusätzliche Distanzierungsebenen zu den Aufnahmen und indirekt auch zu realer Gewalt hinzugefügt. Im Rahmen des Übertragungsprozesses auf die Instrumente wird von dem filmischen Ursprungsbild eines Klanges, wie zum Beispiel »Blut sprüht«, Abstand genommen. Vielmehr soll versucht werden, das Gehörte klanglich zu beschreiben und mit Instrumenten nachzuahmen und weiterzuentwickeln. Daraus entsteht schließlich etwas Neues, das sich lediglich an den akustischen Energieverläufen der Vorlage orientiert. Die Spannung eines Geräusches zur Darstellung von Schmerz kann sich somit in Form eines überhöhten Bogendrucks wiederfinden, der diese Spannung auf die Saite überträgt. Damit offenbaren sich nach Black mehrstufige Distanzierungsgrade, die den künstlerischen Ansatz dieses Werkes ausmachen: »Nach dem ersten Hören haben die Schüler vielleicht eine eigene Vorstellung, was die Geräusche sind und welche Art von Charaktere sie erzeugen. […] Die Vorstellung von etwas und auch die medialen Darstellungen werden dabei durch die eigene künstlerische Verarbeitung schließlich übertroffen.«[53]Aus dieser hier beschriebenen vielschichtigen Auslotung unterschiedlicher Distanzierungsgrade leitet Robin Hoffmann eine besondere und vielseitige pädagogische Qualität der in diesem Werk initiierten Prozesse ab, die er folgendermaßen beschreibt:

> Eine Pädagogik, die direkte Ansprache, wärmende Nähe, Berührt-Sein nicht als Mittel neben anderen, sondern als Ergebnis der Vermittlung missversteht, vernachlässigt die Unterrichtung in den unauflösbaren Spannungs- und Distanzverhältnissen, die der Kunst innewohnen und ihren Wert als Kunst wesentlich mitbestimmen. Kunst ist nicht zum Wärmen da. Gekuschelt wird zu Hause! Mein dringlicher Wunsch als Komponist an die Kunstpädagogik ist, sich insbesondere den kühl entziehenden, verrätselten Momenten zu widmen. Sie generieren zuweilen den Hitzespeicher, der Kunst auch ist. Annesley Blacks komponierte Körper auf der Bühne lieben den Sport, sie schwitzen gerne, steigern die Temperatur, gehen an den Höchstgrad der Belastbarkeit – aber sie attackieren nicht. Sie sind eingespannt in ein komplexes Dechiffrierungs-System und verweilen in diesem friedlich. Ihre Inszenierung ist fürsorglich zurückgezogen, nicht mehr aus ihnen machend, als sie sind. Sie müssen ihren Körper nicht in die Bresche werfen zur Behauptung einer Ganzheit von Vortragenden und Publikum, zur Behauptung von Authentizität oder zur Zusammenführung von Kunst und Leben. Die Teenager dürfen in *Flowers of Carnage* Teenager bleiben, ohne etwas behaupten zu müssen, und können sich ihren Leibesübungen widmen, die Ausdruck der kunst-körperlichen Transformationsprozesses sind.[54]

---

52 Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 243-244.

53 Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 314.

54 Hoffmann, »*Ich komm' gleich runter und berühre!*«, 245-246.

Im Rahmen solcher künstlerisch-körperlichen Transformationsprozesse werden Parallelen wie auch Differenzen zwischen den Bereichen der Musik und des Sports spürbar. Ausdauer, Virtuosität,[55] Wettstreit, auf dem Moment basierende Reaktionsprozesse – all dies bezeichnet Annesley Black als wesentliche Faktoren, die beiden Bereichen, der Musik und dem Sport, angehören, wobei sie sich weniger für solche Gemeinsamkeiten interessiert, sondern vielmehr für die Unterschiede und Grenzen zwischen beiden Gebieten, die sie in ihren Werken verarbeitet.[56] Dabei wurde sie von dem Popsoziologen John Fiske inspiriert, dessen Gedanken zu den Machtverhältnissen im Football-Stadion sie weiterentwickelte und auf die Musik übertrug. Diese Verhältnisse, die weiter oben bereits im Zusammenhang von Individualisierungstendenzen angedeutet wurden, sollen hier nochmals mit Blick auf das Verhältnis zwischen Sport und Kunst angeführt werden:[57] »The football stadium is the panopticon turned inside out. Instead of the one in the center monitoring the bodies and behaviors of hundreds around the perimeter, the thousands around the perimeter monitor the behavior of the few in the center. One reason for the popularity of sport as a spectator activity is its ability to slip the power-knowledge mechanism of the workaday world into reverse gear.«[58] Dieses Zitat spielt Black zufolge auf folgende gesellschaftliche Machtverhältnisse an: Während einzelne Entscheidungsträger in Politik und Wirtschaft das Verhalten der Massen beobachten, um Voraussagen beispielsweise zum Kaufverhalten oder den Krankenkassenbeiträgen zu treffen, beobachtet im Sport und im Konzert die Masse einzelne Individuen auf der Bühne oder auf dem Spielfeld.[59] Dabei existieren beispielsweise im Football den Zuschauern bekannte festgelegte Spielregeln, die es der Masse ermöglichen zu antizipieren, was passieren könnte. Die Kunst nimmt demgegenüber eine Sonderstellung ein, da schöpferische Künstler nach selbstbestimmten eigenen Regeln arbeiten, um sich auszudrücken:[60] »Die Verhältnisse sind anders und deswegen ist es aufschlussreich, es umzudrehen und im Konzertsaal zu sehen. Dies regt Reflexionen darüber an, was Sport nicht ist und was Musik nicht ist.«[61] Dabei werden vor allem zwei wesentliche Unterschiede zwischen Kunst und Sport offengelegt: Zum einen verfolgt Kunst keinen übergeordneten Zweck, wie denjenigen des Sieges im Sport. Der *drive* generiert sich laut Gumbrecht somit nicht aus dem Ziel des Sieges, sondern durch energetische Prozesse und Entwicklungen.[62] Zum anderen hat der Sport zumeist kein Interesse sich der alltäglichen

---

55 Für Annesley Black impliziert Virtuosität an die Grenzen des Machbaren zu gehen. Dies äußerst sich in sehr hoher Muskelspannung, Schnelligkeit, der Bewältigung komplexer rhythmischer Strukturen und Tempoverhältnissen, Ausdauer sowie physikalischen Anstrengungen. Vgl. unveröffentlichter Vortrag von Annesley Black an der Universität Kassel vom 14.11.2017.

56 Vgl. Black, Werkkommentar zu *smooche de la rooche II*, verfügbar auf http://www.editionjulianeklein.de/files/works/commentaries/black_smooche-de-la-rooche-2_werkkommentar.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

57 Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

58 Fiske, *Power Plays – Power Works*, 82.

59 Vgl. unveröffentlichter Vortrag von Annesley Black an der Universität Kassel vom 14.11.2017.

60 Vgl. Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), verfügbar auf http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

61 Vgl. Interview der Verf. mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

62 Siehe auch Gumbrecht, »Epiphany of Form, On the Beauty of Team Sports«, 366.

Lebenswelt in irgendeiner Weise anzunähern, Bezug zu nehmen oder auf sie einzuwirken, wie es bestimmte Arten der Kunst z.B. durch eine Auslotung unterschiedlicher Distanzverhältnisse tun. Im Unterschied zum Sport möchte die Kunst Bertram zufolge auch jenseits von Bedeutungshaftigkeit (wobei Bedeutungszuschreibungen nicht zu verhindern und auszuschließen sind) in das alltägliche Leben ausstrahlen, auf unser Leben einwirken und uns mehr oder weniger dauerhaft beschäftigen und verändern.[63]

Trotz der ausgeprägten Weltbezogenheit ihrer Kunst zweifelt Annesley Black grundsätzlich an der Vereinbarkeit von der Kunstwelt und der Alltagsrealität, die, wie sie feststellen konnte, »immer wieder von dem einen oder anderen als erstrebenswert erachtet wird.«[64] Black interessiert vielmehr, wie sich die Distanzen zwischen Alltag und Kunst darstellen lassen und betont in dem Zusammenhang die Rolle des Aufführungsortes bzw. -rahmens, welcher das jeweilige Verhältnis der Wahrnehmung von Kunst und kunstferner Realität maßgeblich beeinflusst: »Aufgrund der Raum-Koordinaten ist es möglich Nicht-Kunst als Kunst und Kunst als Nicht-Kunst betrachten zu können. […] Kunstwerke, deren Inhalte der traditionellen Vorstellung von Kunst widersprechen, thematisieren vor allem Räume und Kontexte, in denen sie sich gerade befinden, und insbesondere die Distanz zu ihrem Ursprung.«[65] Diese Herangehensweise stellt der Komponistin zufolge eine Parallele zu Ritualen dar, welche laut Daniel Charles »dem Paradox [unterliegen], dass sie Grenzen Sichtbarkeit und Legitimität verleihen, indem sie (kontrollierte) Grenzüberschreitungen ermöglichen, manchmal sogar erfordern.«[66] Entgrenzungen, Distanzauslotungen und Grenzüberschreitungen können somit nur gelingen, wenn die Grenzen zuvor klar markiert worden sind.[67] Grenzen werden dabei nicht als Linie, sondern als lebendig fluktuierender Bereich bzw. als performativer Zwischenraum aufgefasst, »der ein Erlebnis von Transgression als Grenzerfahrung ermöglicht.«[68]

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die hier betrachteten Werke Annesley Blacks vielschichtige Realitätsbeziehungen aufweisen, die im Fall des realen Praktizierens von Sport im Konzert sowie der damit einhergehenden künstlerischen Auseinandersetzung mit körperlichen Konstitutionen und Schwerkraftbedingungen einerseits distanzverringernde Qualitäten aufweisen und in Bezug auf mehrstufige Abstrahierungsprozesse andererseits zum wirklichen Leben distanzvergrößernde Tendenzen herstellen. Multilaterale Kontextverschiebungen (von Musik in eine Sportumgebung sowie von Sport in den Konzertsaal), die künstlerische Verarbeitung von gesellschaftsphilosophischen Überlegungen zu sozialen Macht- und Rollenverhältnissen zwischen Masse und einzelnen Individuen, die Weiterentwicklung der *musique concrète* und der *musique concrète instrumentale* sowie insbesondere die künstlerische Auseinandersetzung

---

63 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 215 und 219.

64 Annesley Black, »daneben«, in: Zurück in die Gegenwart, Weltbezüge in Neuer Musik (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2015), 66-77, hier 66.

65 Ibid.

66 Daniel Charles, Zeitspielräume, Performance Musik Ästhetik (Berlin: Merve, 2008), 8.

67 Vgl. Black, »daneben«, 66.

68 Klaus-Peter Köpping und Ursula Rao, »Zwischenräume«, in: Ritualität und Grenze, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. (Tübingen: Francke, 2003), 235-250, hier 248.

mit den den Körperleib umgebenden und umfangenden Räumen offenbaren komplexe Weltbezüge in Blacks Kompositionen, die das Verhältnis zwischen der Kunst und der alltäglichen Lebenswelt vielschichtig auszuloten versuchen. Annesley Blacks Werke zielen nicht auf eine Nivellierung zwischen Kunst und Nicht-Kunst, sondern widmen sich – ähnlich zu Robin Hoffmann – der künstlerischen Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Distanzgraden, wobei die Öffnung von Übergängen auf verschiedenen Ebenen zugundeliegende Markierungen erfordern und sichtbar machen. Schwellen werden somit als lebendig-fluktuierende performative Zwischenräume erfahrbar gemacht. Durch die Wahl und künstlerische Verarbeitung spezifischer (auch kunstferner) Aufführungsräume werden schließlich Konventionen und traditionelle Rahmungen von Kunstwerken bewusst in Frage gestellt und treten als irritierende Momente in Erscheinung. Insbesondere im Rahmen des Einbezugs fremder Betätigungsfelder (Musiker machen Sport/Sportler machen Musik) und des damit einhergehenden Risikos des Scheiterns werden Körper hinsichtlich ihrer »Selbstverdopplung« in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper mit all seinen individuellen Eigenheiten erfahrbar. Genau in diesem Zwischenbereich zweier körperlicher Aktivitäten – der vertrauten Musik und einer wohl für Musiker eher nicht-alltäglichen Sportart »wird der Körper sich seiner selbst bzw. werden wir uns unseres Körpers auf besondere, nichtalltägliche Weise gewahr: als eines sich-bewegenden, sich-empfindenden, sich-ausdrückenden, sich-hörenden Leibkörpers voll Nähe und Ferne, Fremdheit und Vertrautheit mit sich selbst.«[69] Bühnenkörper treten auf diese Weise in ihrer ganzen Individualität, ihren Fähigkeiten, Veranlagungen und Defiziten in Erscheinung, ohne dass sie etwas außerhalb ihrer selbst bedeuten. Sie dürfen, um nochmals Robin Hoffmanns Worte zu bemühen, sie selbst bleiben, »ohne etwas behaupten zu müssen, und können sich ihren Leibesübungen widmen, die Ausdruck des kunst-körperlichen Transformationsprozesses sind.«[70]

---

69 Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

70 Hoffmann, »*Ich komm' gleich runter und berühre!*«, 245-246.

2. Auf dem eigenen Körper Aktive und passive Körperwahrnehmungen am Beispiel der Bodypercussion-Stücke *?Corporel* (1985) von Vinko Globokar, *An-Sprache* (2000) von Robin Hoffmann und *Hirn & Ei* (2010/2011) von Carola Bauckholt[71]

Das Spielen von Instrumentalmusik setzt im Normalfall den Einsatz eines oder mehrerer Instrumente voraus, was ein Zusammenwirken zweier Körper impliziert.[72] Der Körper eines Musikers interagiert dabei mit dem Körper eines Musikinstrumentes, das aufgrund seiner spezifischen Beschaffenheit hinsichtlich des Materials, der Form und der Verarbeitung des Resonanzkörpers Einfluss auf die Interpretation hat. Ein Sonderfall einer solchen Interaktion zwischen menschlichem Körper und Instrumentenkörper ereignet sich, sobald der Musikerkörper selbst als Klangkörper bzw. klingendes Instrument fungiert. Robin Hoffmann zufolge kann sich der Interpret in diesem Fall nicht mehr in den Dienst der Musik stellen, da er selbst ihr Gegenstand ist.[73] Der Körper präsentiert sich jedoch niemals nur als reines Klangobjekt, sondern gleichzeitig immer auch als ein lebendiger Organismus eines aktiv handelnden und empfindenden Menschen. Robin Hoffmann lässt in seinem Werk *An-Sprache*, wie schon der Titel suggeriert, den menschlichen Körper selbst »an-sprechen«:

> Der Interpret, der sich dieses Stück erarbeitet, befindet sich dabei in einer besonderen Situation: Er ist Ausführender und Instrument zugleich. Alles, was er tut, wird wortwörtlich auf ihn zurückgeworfen. […] Das bedeutet für den Komponisten: eine Musik schreiben, die wie ein Körper klingt – und eben nicht für einen Körper, der beispielsweise wie ein Perkussionsinstrument klingt. Der Reiz des Stückes liegt nicht darin, dass man auf dem Körper eine Trommel imitieren kann, sondern dass im Zuge der Klangerzeugung der Körper selbst ›an-spricht‹.[74]

71 Einige Teilaspekte dieses Kapitels wurden in folgenden Artikeln veröffentlicht: Karolin Schmitt-Weidmann, »Auf dem eigenen Körper, Aktive und passive Körperwahrnehmungen am Beispiel von Vinko Globokars *?Corporel* und Robin Hoffmanns *An-Sprache*«, in: *Body sounds, Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2017), 248-256; dies., »Musik mit Regenjacken, Carola Bauckholts ›*Hirn & Ei*‹ (2010/2011) für Schlagquartett«, in: *MusikTexte* 147 (November 2015), 69-73; dies., »Musik in gewohnter Umgebung, Die Ästhetik Carola Bauckholts im Spannungsfeld zwischen Kunst und Alltag«, in: *Geräuschtöne, Über die Musik von Carola Bauckholt* (= Weingartener Schriften zur Neuen Musik, Band 1), hg. v. Jürgen Oberschmidt (Regensburg: Conbrio, 2014), 55-77.

72 Siehe auch Martin Zenck, Tobias Fichte und Kay-Uwe Kirchert: »Gestisches Tempo, Die Verkörperung der Zeit in der Musik, Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen«, in: *Verkörperungen* (= Theatralität, Band 2), hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (Tübingen und Basel: Francke, 2001), 345-368, hier 358.

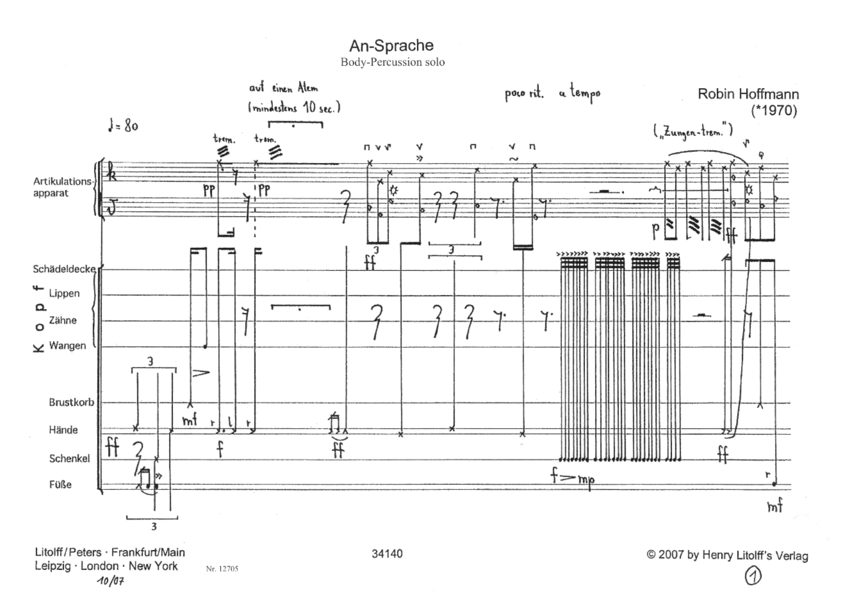
73 Vgl. Robin Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper, *AN-SPRACHE* für body-percussion solo«, in: *reflexzonen|migration, sonische Attacken* (= Jahrbuch der berliner gesellschaft für neue musik 2003/2004), hg. v. Christa Brüstle und Matthias Rebstock (Saarbücken: Pfau, 2006), 18-23, hier 23.

74 Werkkommentar des Komponisten, verfügbar auf: http://robinhoffmann.de/de-131-Werkverzeichnis (zuletzt abgerufen am 1.9.2019).

Im Rahmen einer akustisch gelenkten Choreographie wird der Körper hier als Ort sowie Akteur des musikalischen Geschehens thematisiert.[75] Bereits die Entzifferung des für dieses Werk entwickelten Zeichensystems stellt eine große Herausforderungen für den Interpreten da: In einem Fünf-Linien-System definieren ein Vokal- und ein Konsonantenschlüssel die Artikulationsorte, welche auf phonetischen Kriterien basierend beispielsweise die Rundung der Lippen, die Richtung des Atems oder die relative Lage der Zunge im Mundraum beschreiben.[76] Es handelt sich somit nicht um eine Notenschrift im traditionellen Sinne, von der sich ein Klangresultat ablesen lässt, sondern um eine Orts- und Aktionsschrift, die neben den Aktionsorten Schädeldecke, Lippen, Zähne, Wangen, Brustkorb, Hände, Schenkel und Füße Angaben zur Art und Weise der Lautproduktion und des Artikulationsortes macht:

> In meiner Partitur ist man daher weniger mit dem Klang, als vielmehr mit der Produktionsart von Lauten konfrontiert. Sprache wird hier auf einen Zustand zurückgeführt, in dem sich das Kind während der Lallphase befindet. Es spricht ein [l], ohne ein »l« zu kennen. Stattdessen erkundet es lustvoll die Orte im Mundraum und entdeckt sie als Teile seines Körpers.[77]

Robin Hoffmann, An-Sprache für Body-Percussion solo, S. 1



© Copyright 2001 by Henry Litolff's Verlag. Abdruck mit freundlicher Genehmigung C.F. Peters Musikverlag, Leipzig.

75 Vgl. ibid.

76 Vgl. ibid.

77 Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 20.

In ähnlicher Weise hat sich auch Dieter Schnebel von ersten Artikulationsversuchen von Babys inspirieren lassen, die er als ein Kommunikations- und Ausdrucksmittel bezeichnet, welches lange vor der bewusst verwendeten Sprache zur Anwendung kommt.[78] Die vor diesem Hintergrund vorgenommene Systematisierung von Lauten, welche mit dem Mund erzeugt werden, sowie die Verwendung einer neu konzipierten Orts- und Aktionsschrift stellt eine Parallele zwischen *An-Sprache* und Schnebels *Maul-Werken* für Artikulationsorgane aus den Jahren 1969-74 dar, die Hoffmann zum Zeitpunkt des Entstehungsprozesses von *An-Sprache* allerdings nicht bekannt waren.[79]

Hoffmanns Verwendung des Körpers als Klangobjekt nutzt nicht nur die Körperoberfläche, sondern bezieht auch den Innenkörper u.a. in Form des Artikulationsapparates und Mundinnenraumes (Zähne) mit ein, wobei der Innenkörper mit dem Außenkörper in Interaktion tritt.[80] Dadurch rückt die Haut als äußere Hülle des Körpers in den Fokus, die die Fläche zwischen dem Innen- und Außenköper sowie dem Selbst und der Welt darstellt.[81] Nikola Lutz beschreibt aus ihrer Aufführungserfahrung des Werkes heraus, dass die Haut nicht nur eine Außenhülle darstellt, sondern auch Kräfte an den Innenkörper ähnlich zu einem Luftballon überträgt, bei dem sich durch Druck die Außenhülle nach innen wölbt.[82] Neben der Haut als klingender Oberfläche des Körpers nutzt Hoffmann auch die sie bedeckende Kleidung als klingendes Material, da diese zum kulturell geprägten Körper in unserer Gesellschaft dazugehört.[83] Laut Claudia Benthien wird die Haut spätestens seit dem 20. Jahrhundert als eine zentrale Metapher des Getrenntseins angesehen. Trotz des medizinischen Fortschrittes hinsichtlich der Durchdringung und Offenlegung des Körperinneren wird die Haut als eine rigide Grenzfläche betrachtet,[84] wobei sie Debray zufolge nicht jeglichen Durchlass verbietet, sondern diesen reguliert.[85] »Dadurch, dass es sich um eine isolierende Schicht handelt, deren Rolle nicht die des Verbietens, sondern der Ermöglichung des Austausches zwischen einem Innen und Außen ist, kann sich etwas Lebendiges formen und wachsen.«[86]

---

78 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 293.

79 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 301.

80 Vgl. Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 21.

81 Vgl. Claudia Benthien, Haut, Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse (Reinbek: Rowohlt, 1999), 7. Vgl. auch dies., »Hand und Haut, Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung«, in: Zeitschrift für Germanistik 8/2 (1998), 335-348.

82 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 300.

83 Vgl. ibid., S. 301. In Bezug auf die Kleidung schreibt Robin Hoffmann in seiner Partitur: »Die Kleidung ist in dem speziellen vorliegenden Fall nicht nur Etikette, sondern auch klingendes Material; es darf mit Steigeisen an den Schuhen, Lederhosen und nacktem Oberkörper experimentiert werden, der Komponist geht von diesen Extremwerten aber nicht aus. Zu empfehlen wäre etwa: Stoffhose, leichtes Hemd (eventuell kurzärmelig wegen der Ellenbogenaktionen), Schuhe mit Ledersohle. Letztendlich sollte sich der Spieler die Kleidung wählen, in der er sich wohl fühlt.«Robin Hoffmann, An-Sprache, für Body-Percussion solo (2000) (Frankfurt a.M. u.a.: Peters, 2007), 9.

84 Vgl. Benthien, Haut, 7.

85 Vgl. Régis Debray, Lob der Grenzen (Hamburg: Laika, 2010), 27.

86 Ibid., 26.

Somit bildet die Haut nicht allein eine Grenze zur Außenwelt, sondern vielmehr eine Kontaktfläche, an der sich Benthien zufolge Subjekte begegnen können:

> Es gehört zu den zentralen Topoi einer Kulturgeschichte der Haut, dass sie in allen sozialen Situationen kontinuierlich gedeutet und interpretiert wird, dass man sie als Ausdruck der Tiefe, des Seelischen, des inneren Charakters versteht und missversteht. Im menschlichen Kontakt ist man unweigerlich auf sie angewiesen, sie ist jener manifeste Ort des anderen, der dem Blick und der Berührung zugänglich ist.[87]

Auf diese Weise bildet die Körperoberfläche einen Ort der Identitätsbildung und -zuschreibung, der als solcher insbesondere seit den 1970er-Jahren auch in der Kunst fokussiert wird.[88]

Musik bewirkt auch jenseits von direkter körperlicher Berührung laut Vilem Flusser grundsätzlich eine musikalisch-akustische Durchdringung der Haut, welche in Schwingung gerät: »Musikhören ist die Geste, welche die Haut überwindet, indem sie sie aus Grenze in Verbindung verwandelt. Es ist die Grenze der Extase.«[89] Durch die Nutzung der Körperoberfläche als Klanggeber – wie auch die Verwendung des gesamten Körpers als Musikinstrument – wird die Haut jedoch noch auf andere Weise in Schwingung versetzt, wobei sich der Körper als Klangobjekt – wie bereits gesagt – nicht von der Identität des Interpreten losgelöst betrachten lässt, was Vinko Globokar folgendermaßen formuliert:

> Sitzend, liegend oder stehend, mit Gesten wie Streicheln, Wischen, Kratzen, Schlagen, mit vokalen Äußerungen, die auf dem Atmen oder mehr oder weniger deutlichen Artikulationen von Wörtern beruhen, mit einer Rhythmisierung, die bis zur Verrenkung der vier Gliedmaßen reicht, drückt sich der Mensch, der Schlagzeuger ganz in Klang aus, führt, durch die Situation gezwungen, eine Untersuchung seines eigenen Körpers und damit letztlich seiner eigenen Person aus.[90]

Die Eigenwahrnehmung hängt insbesondere auch mit den unterschiedlichen Ebenen des Tastsinns zusammen, die menschliches Fühlen prägen und sich aus aktiven und passiven Komponenten zusammensetzen. Die Unterscheidung zwischen einem aktiven Tastsinn eines Objektes, das durch die Hand erkundet wird, und einem passiven über die Haut aufgenommenem Gefühl findet man vermehrt in Theorien seit dem 19. Jahrhundert.[91] Der Selbstberührung kommt dabei eine Sonderstellung zu, da sie eine doppelte Wahrnehmung mit einem berührenden und einem berührten Anteil enthält.[92]

---

87 Benthien, Haut, 17.

88 Vgl. ibid., 7-8 und 11.

89 Vilem Flusser, zitiert nach Mahrenholz, »Körber-Stiftung, Einführung zu Robin Hoffmann: ›Ansprache‹« (Hamburg, 18.11.2002), https://robinhoffmann.de/userfiles/werkverzeichnis/an_sprache_mahrenholz.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

90 Vinko Globokar, »Antibadabum, Für eine neue Ästhetik des Schlagzeugs«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1989), 22-29, hier 28-29. Siehe hierzu auch Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 309-314, insbesondere 314.

91 Vgl. Benthien, *Haut*, 237-240.

92 Vgl. ibid., 237-240.

Für den Interpreten von Bodypercussionwerken bedeutet dies, dass er gleichzeitig seine Körperoberfläche betastet sowie eine Art Rückkopplung der bespielten Körperteile spürt und sich dabei in einer aktiven als auch passiven Körperdimension wahrnimmt.

Vinko Globokars *?Corporel* für einen Schlagzeuger auf seinem Körper aus dem Jahr 1985, das Hoffmann zum Zeitpunkt der Entstehung von *An-Sprache* ebenfalls noch nicht bekannt war,[93] kann insofern als ein Pendant zu Hoffmanns *An-Sprache* angesehen werden, als dass beide Werke mit der Reduktion des Klangapparates in Form eines Interpretenkörpers auf erweiternde Tendenzen der Klang- und Instrumentenbehandlung seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts reagierten. In diesem Zusammenhang ist zu betonen, dass beide Komponisten auch aktiv ausübende Musiker sind. Während Hoffmann mit *An-Sprache* den in den letzten Jahrzehnten endlos erscheinenden Diskussionen über eine Explosion des Materials eine Implosion des Materials entgegenstellen wollte – wobei für Hoffmann die Erfahrung prägend war, dass der Körper akustisch begrenzt ist, auch wenn es selbstverständlich eine andere Bedeutung hat, wo ein Klang erzeugt wird –, entstand *?Corporel* als Reaktion auf eine inflationäre Vermehrung der Schlagzeug-Klangerzeuger und der damit verbundenen Anhäufung von Material in den 1950er und 1960er Jahren.[94] Globokars *?Corporel* ist ein Teil des 4,5 – 5 Stunden dauernden Zyklus *Laboratorium*, welcher im Zeitraum von 1973-1985 komponiert wurde. Die Besetzung der 55 Einzelwerke ist in Form einer Pyramide organisiert und enthält somit ein Werk für zehn Musiker, zwei Werke für neun, drei Werke für acht Musiker usw. sowie zehn Solostücke, deren Besetzungen zum Teil variabel und nur allgemein vorgegeben sind: d.h. es gibt ein hohes und ein tiefes Streichinstrument, ein Doppel- und ein Einfachrohrblatt-Instrument, ein hohes und ein tiefes Blechblasinstrument, ein Tasteninstrument, ein Zupfinstrument sowie zwei Schlagzeugstücke.[95] Alle 55 Werke nutzen dasselbe Ausgangsmaterial, i.e. eine rhythmische Zelle, die variiert, wird sowie eine Reihe.[96] Da ein Schlagzeugpart nur mit Schlägern auf statischen Instrumenten operiert und ein anderer nur Instrumente nutzt, die man in der Hand halten kann, entschied sich Globokar schließlich dazu, ein Stück für einen Schlagzeuger zu ergänzen, der zur Klangerzeugung nur über seine Stimme, seine Hände und seine Füße verfügt und mit nacktem Oberkörper auftritt. Auch wenn die Idee des Werkes *?Corporel* ursprünglich durch besetzungstechnische Absichten zur Anlage des gesamten Zyklus *Laboratorium* inspiriert wurde, so führte die Auseinandersetzung mit dem besonderen Material des Körpers zu den folgenden grundsätzlichen Überlegungen zu Musik und Theater Globokars:

> Ist das Musik, ist das Theater? In einem solchen Stück wird aus dem Interpreten der Schlagzeuger seines eigenen Körpers. Er synchronisiert seine Bewegungen und seine Stimme, bedient sich seines ganzen Körpers, um die verschiedenen Situationen auszudrücken, denen er ausgesetzt wird und wird schließlich zum Schauspieler. Seine Auf-

93 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 301.

94 Vgl. Globokar, »Antibadabum«, 28.

95 Vgl. Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 299.

96 Vgl. Brief von Vinko Globokar an Eva-Marie Houben vom 5.5.1993, zitiert nach Houben, *gelb, Neues Hören*.

> gabe ist nicht mehr, 15 präzise Anschläge pro Sekunde zu liefern, sondern allein, jeder Bewegung, und erschiene sie anfangs noch so unbedeutend, einen Sinn zu geben.[97]

Der Körper weist unterschiedlichste Resonanzflächen auf, in denen der Klang einen mehr oder weniger perkussiven Charakter annehmen kann, je nachdem, was sich unter der Haut befindet und ob man die Knochen oder das Fleisch mit den Fingerspitzen, mit der Hand, mit der Faust oder mit der hohlen Hand traktiert. Diese akustischen Ereignisse werden sodann auch mit der Stimme nachgeahmt und weiterverarbeitet, die vom Geräusch über das Wort bis zum Gesang reicht und polyphone Strukturen erzeugt.[98] Die Idee des Körpers als Instrument führte Globokar dabei zu einer weiteren Bedeutungsebene, die er durch die Integration eines Zitats René Chars andeutet:

> Wenn es kein Instrument gibt, gibt es nur den Körper. Also sind es Körpergeräusche. Das war die Idee. Dann habe ich angefangen auf meinem Körper zu studieren, wie es an unterschiedlichen Stellen klingt. Es gibt eine unglaubliche Palette an Geräuschen, verursacht durch Schläge auf den Körper. Aber in der Mitte des Stückes, wo er auf dem Boden liegt und schläft – Geräusche vom Schlafen und so weiter – dachte ich, ich sollte irgendwie die Erfindung von jemandem, der anfängt zu sprechen, verarbeiten. In der Geschichte, bevor man Worte ausgesprochen hat, hat man Tiergeräusche gemacht. Also, es gibt einen Satz von dem Dichter René Char: ›Die Geschichte der Menschheit besteht aus einer langen Aneinanderreihung von Synonymen für denselben Begriff.‹ Und man soll es – moralisch gesehen – vermeiden, dass man immer dasselbe Wort ausspricht.[99]

Globokar sieht hinsichtlich des zu rezitierenden Zitats René Chars – »Neulich las ich folgende Behauptung: Die Geschichte der Menschheit besteht aus einer langen Aneinanderreihung von Synonymen für denselben Begriff. Es gilt, diese Behauptung zu widerlegen.« – konsequenterweise keine herkömmliche Rezitation des Textes vor: »Ich habe sehr oft Aufführungen gesehen – es ist ein Modestück, besonders in Amerika –, aber niemand, weil es nicht geschrieben ist, ist bisher auf die Idee gekommen, dass er so anfangen soll zu sprechen, als ob er nie zuvor gesprochen habe. Voilà. Also diese Art von Stück benutzt eine Art Intelligenz – und diese Intelligenz ist nicht Routine.«[100] Interessanterweise haben – wie bereits erwähnt – auch Hoffmann und Schnebel sich von der Idee der Entstehung der Sprache inspirieren lassen, wobei beide im Unterschied zu Globokar ihr Interesse nicht evolutionsgeschichtlich, sondern an der Entwicklung der Sprache im frühen Kindesalter ausgerichtet haben.[101] Eine Erkundung des Körpers scheint in allen diesen Fällen somit mit einer Reflexion über archaische Entwicklungsprozesse einherzugehen.

---

97 Globokar, »Antibadabum«.

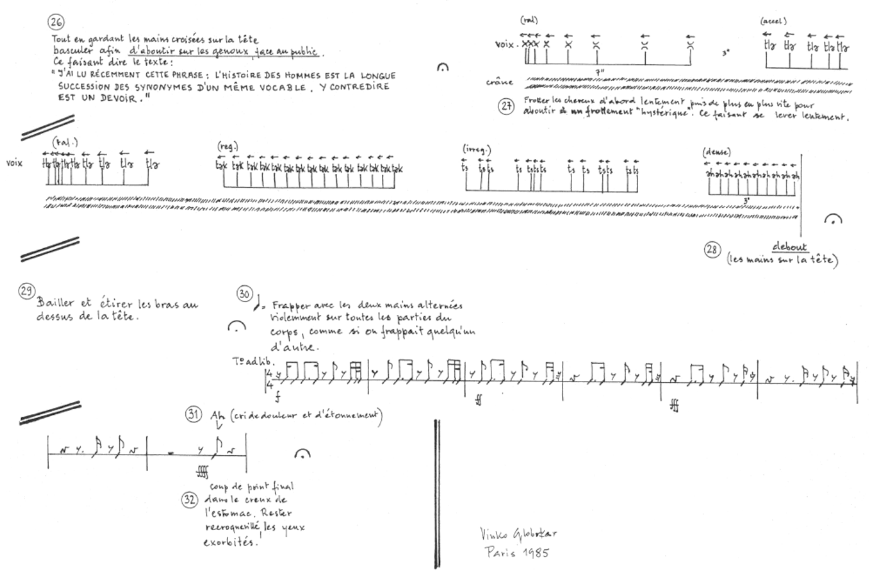
98 Vgl. Vinko Globokar, *Einatmen – Ausatmen*, hg. v. Jost Ekkehard und Werner Klüppelholz (Hofheim: Wolke, 1994), 125 sowie Globokar, »Antibadabum«.

99 Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 317f.

100 Ibid.

101 Für eine Betrachtung der Zusammenhänge zwischen evolutionsgeschichtlichem und entwicklungsbedingtem Spracherwerb, siehe Vivian James Cook, *Chomsky's Universal Grammar, An Introduction* (Malden: Blackwell Publishing, 3. Aufl. 2007).


Vinko Globokar, ?Corporel für einen Schlagzeuger auf seinem Körper, S. 5



Jenseits der Parallele hinsichtlich des Erkundung des Körpers als Instrument weisen die Bodypercussion-Werke Hoffmanns und Globokars in Hoffmanns Wahrnehmung grundlegende Unterschiede in Bezug auf die Konzeption, die Notation und die ästhetische Aussage auf: Die wichtigste Divergenz sieht Hoffmann darin, dass seine Komposition im Unterschied zu derjenigen Globokars unmittelbare und entäußernde Körperzuschreibungen hinter sich lässt.[102] Diese Sichtweise resultiert auch aus den verschiedenen zeitlichen Kontexten, in denen diese beiden Kompositionen entstanden sind und für die unterschiedliche Körperverständnisse paradigmatisch sind, was Christa Brüstle folgendemaßen zusammenfasst:

> Während in den Nachkriegsjahren der Protest gegen die traditionellen Institutionen, sozialen Riten und Moralvorstellungen mit einer Geste »zurück zur Natur« verknüpft wurde, wird der Körper zwanzig Jahre später zum selbstverständlichen Material der Kunst. In Körperperformances ist längst nicht mehr der »natürliche« Körper Hauptgegenstand, sondern einerseits mediale Bilder des Körpers und dessen Entzug, andererseits künstlerische Reaktionen auf Körpermanipulationen (Schönheitsoperationen, Gentechnik, Biopolitik), die den Körper als beliebig formbar, hybrid transformier- oder erweiterbar oder identisch kopierbar ins Bewusstsein gebracht haben.[103]

102 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 301.

103 Christa Brüstle, *Konzert-Szenen*, 233.

Auch wenn Globokar den Körper ähnlich zu den nachfolgenden Generationen bereits als gesellschaftliches Produkt wahrgenommen hat,[104] scheinen sich die in diesem Zitat nachgezeichneten Entwicklungen bei Hoffmann weiter zugespitzt zu haben. In Hoffmanns Auffassung hat der Körper nichts mehr mit Natur zu tun. Die folgende Aussage ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass Hoffmann hier den Begriff der »Natur« mit vollkommener Unberührtheit von äußeren Einflüssen in Verbindung bringt.

> Wenn man vom Körper spricht, verspricht er so etwas Unmittelbares, Direktes – und davor möchte ich warnen. Denn der Körper ist ein absolutes Kulturprodukt, da ist nichts Natürliches dran. Man meint vielleicht, Knochen, Beine und Arme seien Dinge, auf die man sich verlassen kann, die nichts mit kultureller Prägung zu tun haben. Aber das hat nichts mit Natur zu tun! Kaum dass das Kind geschlüpft ist, wird an ihm herum manipuliert, und sogar vor der Geburt schon. Die Menschen können den Körper nicht in Ruhe lassen, und an dem Körper zeichnet sich kulturelle Prägung ab – ganz zentral. Der Körper ist eine Konstruktion.[105]

Im Vergleich der beiden zeitlichen Entstehungskontexte von *?Corporel* (1985) und *An-Sprache* (2000) betont Hoffmann, dass jede Zeit unterschiedliche Konflikte mit sich bringt, auf die Künstler reagieren und die somit die Kunst prägen. Die andersgearteten zeitlichen Kontexte weisen zudem verschiedene klangliche (Alltags-)Umgebungen auf. Während Globokar menschliche Handlungen aus seinem Alltag in den 1980er Jahren verarbeitete, integrierte Hoffmann Christa Brüstle zufolge auch Körperklänge medialer Figuren und klingende Körpergesten aus der Jugend- oder Rapkultur der Jahrtausendwende.[106] Auch wenn Hoffmann selbst keine Verarbeitung derartiger medialer Figuren – mit der Ausnahme einer Geste, die durch den Film »Karate Kid II« inspiriert wurde – bewusst ist, bezeichnet er sich als zu einer Generation angehörig, die mehr virtuelle Bilder aus der Kindheit in Erinnerung hat als reale.[107] Die individuelle mediale Prägung hat schließlich auch enormen Einfluss auf die Wahrnehmung des Publikums, wobei Menschen dergleichen Generation mit ähnlicher medialer Sozialisation Werke ihrer Zeit anders wahrnehmen als Menschen mit sehr divergierender Prägung.[108] Die Entstehung von Imaginationen ist nicht nur in Bezug auf die Kunst grundsätzlich in hohem Maße von medialen Einwirkungen und Rezeptionen geprägt, was Martin Seel folgendermaßen zusammenfasst:

> Wer im TV auf Arztserien fixiert ist, wird einem drohenden Sanatoriumsaufenthalt mit anderen Imaginationen entgegensehen als ein Leser des *Zauberbergs*. Und so fort. Nicht erst im ›Medienzeitalter‹ ist die Phantasie der Menschen mit Formaten der elitären und populären ästhetischen Produktion reichlich ausgestattet; aber sie ist es heute

104 Vgl. Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 319.

105 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 298.

106 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 237.

107 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 303.

108 Vgl. auch Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 321.

> erst recht. Sie ist es so sehr, dass die *ungebundenen* Imaginationen, die unser Leben begleiten, als Variationen der *gebundenen* ästhetischen Imaginationen verstanden werden müssen, die ihre Vorlagen überall findet. Frei ist die freie Imagination in der Wahl der Zeiten und Gelegenheiten, zu denen sie sich abspielt; sie ist frei auch für Variation und Kombination der Vorlagen, auf die sie sich meist stillschweigend stützt; aber sie bleibt gelenkt durch die vorwiegend akustischen, visuellen und narrativen Muster, die sich der *artistischen* Imagination von Künstlern oder Werbeleuten verdanken.[109]

Jenseits einer medial geprägten Assoziationsebene richtet sich die Wahrnehmung in Bodypercussionwerken in erster Linie auf den Körper, der in unterschiedlichen Facetten in Erscheinung tritt, zwischen denen sich Wahrnehmungsausrichtungen bewegen. An den beiden hier behandelten Beispielen von Werken für Bodypercussion lassen sich in Anlehnung an Christa Brüstle drei Ebenen von Körperlichkeit identifizieren:[110]

- Die erste Ebene betrifft die Präsentation und Inszenierung einer »phänomenalen«, natürlichen Körperdimension, die durch ihre Größe, Konstitution, Knochigkeit und Beweglichkeit bestimmte Klangeigenschaften aufweist. Individuelle physische Reaktionen, wie Rötung, Schwitzen oder Atembeschleunigung können sich im Rahmen von Aufführungen dem Publikum in einer Mischung aus Peinlichkeit, Erotik, Bewunderung, Anziehung und Abstoßung, Nähe und Distanz mitteilen. Hinsichtlich dieser Körperebene betont Robin Hoffmann, wie bereits erwähnt, dass auch diese als unmittelbar und natürlich angesehene Körperdimension stark gesellschaftlich geprägt ist.[111]
- Die zweite Ebene fokussiert den Körper als Instrument, bespielbares Klangobjekt, Resonanzraum und musikalisches Medium. Der spezifische Klang von weichen Körperteilen (wie Wangen, Bauch und Oberschenkeln) und harten Körperteilen (wie Schädel, Schlüsselbein, Brustbein, Knie und Zähne) vor dem Hintergrund unterschiedlicher körperlicher Resonanzräume charakterisieren die Klangfarben, die auch durch verschiedenen Schlagarten von Schlagen, Klopfen bis Reiben hervorgerufen werden. Daraus ergibt sich schließlich eine zeitliche und räumliche Vermessung des eigenen »Körperschemas«.[112]
- Die dritte Ebene beleuchtet schließlich die Verschränkung der Aktion mit der Wahrnehmung der Aktion. Auf der einen Seite bedeutet leiblich existieren nach Waldenfels grundsätzlich aber auch insbesondere vor Publikum, »dass man im Blick der Anderen und unter dem Zugriff der Anderen existiert. Mein leibliches Verhalten hat

109 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 141.

110 Siehe zu den folgenden Ausführungen Brüstle, *Konzert-Szenen*, 228-233.

111 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 298.

112 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 230, siehe auch zum Begriff des Körperschemas als Wissen um die Räumlichkeit des eigenen Körpers: Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung* (= Perspektiven der Humanwissenschaften Band 7) (Berlin: de Gruyter, 6. Aufl. 1976), 123f; Martin Zenck et al., »Gestisches Tempo, Die Verkörperung der Zeit in der Musik«, 345-368. Siehe auch Marina Schneede, *Mit Haut und Haaren, Der Körper in der zeitgenössischen Kunst* (Ostfildern: DuMont, 2002), 12-18; Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 240.

> immer schon eine öffentliche Seite.«[113] Auf der anderen Seite werden Bewegungen eines aktiv handelnden Körpers niemals neutral aufgenommen und immer mit den psycho-sozial codierten Erfahrungswelten der Zuschauer in Verbindung gebracht. Trotz einiger klar besetzter Bedeutungsgesten[114] soll inmitten der verschiedenen Grade von »Konkretheit« oder »Abstraktheit« der auszuführenden Aktionen einschließlich der stimmlichen Artikulationen weder bei Globokar noch bei Hoffmann eine einheitliche narrative Deutung der beiden Stücke nahegelegt werden.[115]

Diese drei Körperdimensionen können im Wahrnehmungsprozess der Zuhörer bzw. Zuschauer in ein Oszillieren zwischen diesen Körperbetrachtungen und -erfahrungen geraten. Der Körper des Interpreten, wird dabei abwechselnd mal mehr und mal weniger als lebendiger Organismus, als Klangobjekt oder als aktiv handelnder Körper wahrgenommen. Dieses Pendeln zwischen verschiedenen Fokussierungen beschreibt Christa Brüstle folgendermaßen:

> Die objekthafte Behandlung des eigenen Körpers und damit die Versuche, in diesen Werken für Bodypercussion den aktiven vom passiven Körper zu trennen – den bespielten Körper als »anderen« Körper vor Augen zu führen –, bewirkt die Entstehung eines Vexierbildes, bei dem das Publikum zwischen dem Staunen über die Virtuosität des (Interpreten)Körpers und den Überraschungen der »fremden« kreatürlichen hör- und sichtbaren Folgen dieses Tuns – dem Klang des »anderen« Körpers – pendelt.[116]

Eine Identifikation mit dem inszenierten Körper kann zudem eine Affektion hervorrufen, die auch Imitation als Aktivität im Wahrnehmungsprozess miteinschließen kann.[117] Darüber hinaus scheinen gerade Bodypercussion-Werken auch Anlässe für Witz und Humor zu bieten.[118] Während Globokar Humor als eine sehr individuelle und tief persönliche Sache ansieht[119] und grundsätzlich davon ausgeht, dass Kunstwerke als etwas Gemachtes ohne Überbau mit spekulativen Bedeutungen wahrgenommen werden sollten, welche durchaus auch Vergnügen bereiten können,[120] beschreibt auch Hoffmann in ähnlicher Weise, dass bei allen spieltechnischen Problemen, Diszipli-

---

113 Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 240.

114 Bei Globokar sind insbesondere folgende Gesten und Posen zu nennen: die Verschränkung der Arme hinter dem Kopf »wie ein Gefangener« (Abschnitt 25); »hysterisch Haare raufen« am Ende des Stücks (Abschnitt 27), gefolgt von einem entspannten Ausstrecken der Arme und Gähnen (Abschnitt 29). Bei Hoffmann erscheint eine »preußisch-militärische« Geste auf Seite 8 und »Küssen« auf Seite 22 der Partitur von Robin Hoffmann, *An-Sprache*, für Body-Percussion solo (2000) (Frankfurt a.M. u.a.: Peters, 2007).

115 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 231 und Max Nyffeler, »Der Körper, das unbekannte Wesen, Die existenzielle Akrobatik Vinko Globokars«, in: *Vinko Globokar, 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*, hg. v. Werner Klüppelholz und Sigrid Konrad (Saarbrücken: Pfau, 2008), 90-93, hier 93.

116 Brüstle, Konzert-Szenen, 236.

117 Vgl. ibid., 236 und 238.

118 Für eine kurze Analyse der Entstehung der Komik in Bezug auf An-Sprache und ?Corporel, siehe ibid., 236f.

119 Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 321.

120 Vgl. Nyffeler, »Der Körper, das unbekannte Wesen«, 93.

nierung und Verständigungsschwierigkeiten von *An-Sprache* das Musizieren auf dem eigenen Körper eine heitere Erfahrung für alle Beteiligten sein sollte:

> Bei aller chirurgisch durchgeführten kompositorischen Arbeit, bei allem Ringen um eine klare ästhetische Position ist das Stück an seiner Oberfläche durchaus unterhaltend aufgrund seines Witzes und der hohen Virtuosität. Der heitere Charakter schützt zudem vor Pathos und Überhöhung.[121]

Hoffmann zufolge stellt sich *An-Sprache* jeglicher Abstraktheit, Überhöhung, Vergeistigung und Körpernegation von Kunst entgegen und präsentiert – nicht nur aufgrund des Witzes – eine ästhetische Gegenposition, bei der die klangproduzierenden Orte nicht verheimlicht, sondern gerade ins Zentrum gestellt werden:

> Ich meine auch, dass die Klänge selbst auf den Ort im Körper hinweisen, an dem sie produziert werden. Klänge, die dahin tendieren, ihre Ortsgebundenheit zu verleugnen, sind bewusst außen vor gelassen. Darum wird Gesang nicht verwendet. Er ist die überhöhte Form der Stimme. […] Es ist der reine Gesang, der frei aus dem Körper entweicht. Er passiert die körperliche Begrenztheit möglichst unbeschädigt. Das traditionelle Körperinstrument tendiert zur Körper- und Grenzenlosigkeit.[122]

Obwohl sowohl Bodypercussion als auch Gesang mit nichts anderem arbeiten als dem Körper und seinen Organen, welche Klang erzeugen, stellt Hoffmann eine fundamentale Verschiedenheit in der Aktionsrichtung heraus: »Der große Unterschied ist, dass der Gesang aus einem herauskommt, während bei Bodypercussion die Klänge von außen auf einen zurückgeworfen werden. Die Richtung ist eine andere. Das ist ein zentraler Unterschied.«[123] Die Techniken, die ein Sänger zur Verfügung hat, um Resonanzen zu nutzen und ein gewisses Volumen zu erzeugen, unterliegen laut Hoffmann dem Willen, nicht auf die Organe zurückzuweisen, die sie erzeugen, sondern eben gerade über diese Organe hinaus zu wachsen. Im Unterschied dazu versucht Bodypercussion bewusst auf die Stellen zu verweisen, an denen Klang erzeugt wird, und steht damit in einer Tradition, die über die Bedingungen der Klangproduktion künstlerisch reflektiert.[124]

In ähnlicher Weise hat auch Vinko Globokar versucht, einer Verbannung des Körpers aus der Musik entgegenzuwirken. Globokars Umgang mit dem Körper ist – im Unterschied zu einer Ästhetisierung des vollkommenen und »schönen« Körpers, wie beispielsweise derjenigen des Dritten Reichs – »von einer funktionalen Ästhetik des

---

121 Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 22-23. Zum Begriff des Chirurgischen, siehe Kapitel II/1 dieser Arbeit.

122 Ibid., 20. Zur Auflösung des Belcanto-Ideals vgl. auch Eckard Tramsen, »Die Sphinx als Sängerin, Zur Faszinationsgeschichte Neuer Musik«, in: Stimmen (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 43), hg. v. Artwin Nimczik und Hans Baessler (Mainz: Schott, 2003), 11-21; und Ute Büchter-Römer, »Die Stimme in der zeitgenössischen improvisierten Musik«, in: Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 1), hg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger (Herbolzheim: Centaurus, 2000), 79-86.

123 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 298.

124 Ibid.

Hässlichen und Unvollkommenen geprägt, die vom Menschen (de facto vom Musiker) ausgeht. Ungewöhnliche und abweichende Handlungen des Körpers werden in seinen Kompositionen ernsthaft und differenziert bearbeitet.«[125] Damit gehören Globokar wie auch Hoffmann einer zentralen Entwicklungslinie der Neuen Musik an, die das traditionelle Ideal der Gesangs- und der Instrumentalmusik eines möglichst reinen Klanges ohne störende Bei- und Nebengeräusche gerade um jene Nebengeräusche erweitert, welche auf die Klangproduktion hinweisen.[126] Der Körper wird in den beiden hier behandelten Werken schließlich in seiner Individualität im Prozess der Klangerzeugung und körperlichen Eigenwahrnehmung nicht nur als Medium der Realisierung und Vermittlung einer Komposition thematisiert, sondern auch als sicht- und hörbares Material, das lebt: kein Holz, kein Blech, keine Tasten und Saiten, sondern Fleisch und Knochen.[127] Laut Globokar genügt dieses Material vollauf, »um ein musikalisches und theatralisches Drama entstehen zu lassen, dessen Subjekt und Objekt zugleich der Mensch ist.«[128]

In Carola Bauckholts Werk *Hirn & Ei* sind im Unterschied zu den gerade betrachteten Kompositionen Hoffmanns und Globokars weder Fleisch und Knochen noch Musikinstrumente das Material, um ein musikalisch-theatralisches Drama herzustellen, sondern die sie bedeckende Kleidung. Während bei Globokar der nackte Oberkörper vorgeschrieben ist, kann der Interpret bei Hoffmann frei über die Kleidung entscheiden und somit auch über ihre Klangeigenschaften sowie ihre klangliche und optische Dominanz, wobei der Komponist eine eher klanglich wie auch optisch unauffällige Kleidung bevorzugt.[129] Bei Carola Bauckholt ist die Kleidung hingegen hinsichtlich der Art und des Materials genau festgelegt. Als Klangerzeuger dienen in *Hirn & Ei* fast ausschließlich GORE-TEX- oder Texapore-Jacken, wobei Bauckholt sogar Empfehlungen zur Firma gibt.[130]

Im Zentrum von Bauckholts Musiksprache stehen die Verarbeitung alltäglicher Handlungen sowie Prozesse und Bewegungen von Alltagsobjekten,[131] wobei in vielen ihrer Werke Alltagsgegenstände als zu Musikinstrumentem gleichberechtigte konzertfähige Klangerzeuger verwendet werden. In diesem Kontext faszinieren Bauckholt vor allem die Momente,

---

125 Sabine Beck, »Vinko Globokar und der performative Körper, Ein Beitrag zur Performance-Forschung«, in: SAMPLE (2004/3), 19-28, hier 22.

126 Vgl. Mahrenholz, »Körber-Stiftung, Einführung zu Robin Hoffmann: ›Ansprache‹« (Hamburg, 18.11.2002), https://robinhoffmann.de/userfiles/werkverzeichnis/an_sprache_mahrenholz.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

127 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 232 und Houben, gelb, Neues Hören, 66. Vgl. auch Drees, Körper – Medien – Musik, 124.

128 Globokar, »Antibadabum«, 29.

129 Vgl. Anmerkungen in der Partitur von Robin Hoffmann, An-Sprache, für Body-Percussion solo (2000) (Frankfurt a.M. u.a.: Peters, 2007), 9.

130 Vgl. Anmerkungen zu der Partitur von Carola Bauckholt, Hirn & Ei, für Schlagquartett (2010/2011) (Köln: Thürmchen Verlag, 2011), 1.

131 Vgl. Homepage der Komponistin, verfügbar auf www.carolabauckholt.de/Carola_Bauckholt/Biographie.html, letzter Zugriff: 1.9.2019 sowie zusammenfassend Schmitt-Weidmann, »Musik in gewohnter Umgebung«.

> wenn das ›Abstrakte‹ und das ›Konkrete‹ in perfekte Balance geraten. Wenn es mir gelingt, gleichzeitig in zwei Ebenen wahrzunehmen. Man kennt das von Vexierbildern, wo gleichzeitig die Treppe nach oben und nach unten führt […]. In dem Stück ›Geräuschtöne‹ gibt es eine Passage, in der ein Plastikkästchen auf einer Glasscheibe kreist und neben dem rotierenden Schabgeräusch blitzsaubere hohe Töne strahlen. Gleichzeitig spielt die Geigerin blitzsaubere hohe Töne. Diese verschmelzen, und Plastikkästchen und Geige vertauschen ihre fremden Identitäten. Sofort erscheinen Plastikkästchen und Geige in einem anderen Licht und meine Beziehung zu ihnen hat sich verändert.[132]

Die Übertragung und Verbindung von solchen »Geräuschtönen« auf bzw. mit Musikinstrumenten führt dazu, dass Zuordnungsversuche eines Klangresultats zu einem bestimmten Klangerzeuger kaum mehr möglich sind, was somit im Gegensatz zu den oben genannten Absichten Hoffmanns und Globokars steht, welche gerade eine solche Zuordnung eines Klanges zu dessen – in diesen Fällen körperlichen – Produktionsorten anstreben. Diese für viele von Bauckholts Werke typische Klangübertragung und damit einhergehende Klangverwechslung findet sich jedoch nicht in *Hirn & Ei*, da hier keine Übertragungsversuche auf traditionelle Musikinstrumente stattfindet, sondern die Regenjacken als alleinige Instrumente zur Anwendung kommen. Lediglich beim Auftritt spielen die vier Schlagzeuger auf über Konservendosen gespannte Gummis, wodurch traditionelle Konzertprozesse umgedreht werden: Nicht unvermeidliche Kleidungsgeräusche begleiten den Auftritt der Musiker (wenngleich diese im Auftrittsapplaus untergehen), sondern (selbstgebaute) Instrumente, wohingegen nicht Instrumente, sondern Kleidungsgeräusche die Musik hervorbringen. Die aleatorisch anmutenden Dosen-Pizzicatiklänge des Auftrittes können dabei mit nachlassenden Regentropfen assoziiert werden, aus welchen sich schließlich Wischklänge der Jacken entwickeln. Sie bilden somit eine Assoziationsbrücke zwischen der Außenwelt und der Konzertbühne.

Die Auswahl der Klanggeber wurde bei Bauckholt von der Faszination für das Geräuschpotential einer im Alltag häufig anwesenden, aber nicht bewusst wahrgenommenen Geräuschquelle sowie von den Erfahrungen der Komponistin mit dem Schlagquartett Köln inspiriert:

> Aus der Erfahrung, wie überzeugend Thomas Meixner, Boris Müller, Dirk Rothbrust und Achim Seyler Rhythmen und Sinnzusammenhänge nur mit ihren Händen und Augen vermitteln können, habe ich diesmal auf Instrumente verzichtet. Übrig blieb fast nur eine GORE-TEX-Jacke, wie sie heute auf der Straße allgegenwärtig ist. Diese Jacken sind bei jeder Bewegung auch akustisch präsent, aber wir überhören dies.[133]

Hirn & Ei verarbeitet eine Vielzahl an Klangmöglichkeiten der Regenjacken, die unterschiedliche Arten von Wischklängen über Kratzen und Rascheln bis hin zu rhythmischen Reißverschlussgeräuschen miteinschließen. Dabei wird die Geräuschbandbreite

---

132 Carola Bauckholt, »Balance zwischen abstrakt und konkret, Gedanken zu meiner Musik«, in: MusikTexte 147 (Nov. 2015), 67-68, hier 68.

133 Carola Bauckholt, Werkkommentar zu *Hirn & Ei*, verfügbar auf: http://www.schlagquartett.de/repertoire/komponisten/bauckholt.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

der Jacken vereinzelt durch zusätzliche Attribute ergänzt, wie beispielsweise die Verstärkung eines Kratzgeräusches mithilfe einer Telefonkarte oder das heimliche Kratzen auf einer am Rücken angebrachten rauen Schachtel, welches eine zeitgleich erfolgte Kopfkratzgeste auf unnatürliche Weise untermalt (Takt 135-136). Grundsätzlich steht jedoch nicht eine Klanguntersuchung bzw. die Durchdeklination von Klangmöglichkeiten der Jacken im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung. Die Geräusche sind vielmehr Teil eines künstlerischen Gesamtzusammenhangs, den sie hervorbringen und den die Komponistin folgendermaßen beschreibt:

> Ich suche die Herausforderung des Hörens, Empfindens und Verstehens. Besonders faszinierend ist weniger das Fremde, sondern das Naheliegende, das bei genauer Betrachtung merkwürdig erscheint, wie das Haar unterm Mikroskop. Naheliegend sind Geräusche, die uns umgeben, deren musikalischer Gehalt bisher zu wenig untersucht worden ist. Geräusche sind komplexe Erscheinungen und lassen sich nicht sinnvoll systematisieren. Beim Hören von Geräuschen schwingen individuelle Erinnerungen mit. Das Herausarbeiten der musikalischen Ausdruckskraft von Geräuschklängen gelingt durch die enge Verknüpfung mit Musik.[134]

Der Schlagzeuger Thomas Meixner, der als Angehöriger des Schlagquartetts Köln den Entstehungsprozess miterlebt hat, beschreibt, dass die Komponistin im Vorfeld darauf verzichtet hat, eine Sammlung von möglichen Klängen der Jacken in Verbindung mit Anschlagsmitteln, welche Schlagzeugern zur Verfügung stehen, als Materialpool anzulegen. Vielmehr wurde bei dem Stück konsequent von den Bewegungen und Gesten (wie beispielsweise das Abklopfen von Schuppen von der Schulter) ausgegangen, um daraus zum Klang und zur Musik von *Hirn & Ei* zu finden.[135]

Die Integration musiktheatralischer Elemente gibt neben der ohnehin komisch anmutenden Erscheinung von in Jacken spielenden Musikern Anlässe zum Schmunzeln und Staunen. Szenische Interaktionen beispielsweise in Form der Vorgabe der Blickrichtungen der Interpreten (auf die Noten, ins Publikum, über die Schulter oder zu einem bestimmten Mitspieler) sowie der ebenfalls in der Partitur vorgeschriebenen expressiv-überzeichneten Körpersprache formen theatralisch überhöhte, wenngleich aus dem Alltag entlehnte Handlungen der Musiker, was die Anweisungen »verlegen mit den Nägeln kraulen« in Takt 41, »mit dem Fuß scharren, ärgerlich« in den Takten 127-128, »hektisch auf die Uhr gucken« in Takt 134, und eine Kampfszene zwischen Spieler drei und vier in Takt 143 mit anschließender »Kampf und Wut Kadenz« illustrieren. In diesem Zusammenhang können szenische Interaktionsprozesse auch direkten Einfluss auf den musikalischen Fortgang nehmen, wie beispielsweise ein verhakter Reißverschluss, dessen Lösung die Hilfe des Nachbarn erfordert und den musikalischen Fortgang in der Repetition kurzer Patterns solange stagnieren lässt, bis das Problem behoben ist (Takte 74-75). Der Schlagzeuger Achim Seyler, ebenfalls Angehöriger des Schlagquartetts Köln, führt Humor als ein wesentliches Ausdrucksmittel von *Hirn & Ei* an, was ihm zufolge vor allem durch folgende Elemente hervorgerufen wird:

---

134 Carola Bauckholt, unveröffentlichter Werkkommentar zu*In gewohnter Umgebung III*.

135 Vgl. Email von Thomas Meixner an die Verf. vom 16.11.2014.

> Allein dass ein Schlagzeugquartett ohne Instrumente, aber mit zumindest für die Bühne eigenartiger Kleidung auftritt, stellt ja schon eine komische Situation dar. Die szenischen Aktionen im musikalischen Kontext (gegenseitige Blicke, überraschender Einfall, sich verhakender Reißverschluss, »verstärktes« Kratzen am Kopf usw.) sind ja eindeutig lustige Elemente.[136]

Thomas Meixner stellt überdies heraus, dass die Komik dem Werk inhärent ist und keinerlei interpretatorische Übertreibungen bedarf:

> Wir als Interpreten des Schlagquartetts versuchen zu vermeiden, etwaigen humoristischen Inhalt deutlicher auszuspielen und somit »Lachstellen« zu kalkulieren. Es ist ja schon unfreiwillig komisch genug, wenn man einfach möglichst präzise das tut, was in den Noten von *Hirn & Ei* steht. Übertreibungen dessen könnten die gewünschte Entfaltung aller Bestandteile des Werks und deren angemessene Rezeption beeinträchtigen. Übereinstimmendes Gelächter konnten wir schon an bestimmten Stellen registrieren (z.B. der Tango).[137] Die Häufigkeit und Gesamtmenge ist allerdings sehr unterschiedlich.[138]

Dies spiegelt eine grundsätzliche Aufführungshaltung wider, die auch Robin Hoffmann hinsichtlich der Frage nach dem Humor von *An-Sprache* folgendermaßen beschreibt:

> Die guten Komiker sind die ernstesten Menschen auf der Bühne, die es gibt. Es gibt nichts, wo man strenger und disziplinierter arbeiten muss, als wenn man die gesamte Truppe zum Lachen bringen will. Ich finde, wenn man etwas Wichtiges zu sagen hat, dann braucht das einen heiteren Anstrich. Haydn ist mir diesbezüglich ein Vorbild, weil seine radikalen Formexperimente immer mit Gewitztheit vorgetragen werden und zuweilen auch in Pointen-Setzungen kulminieren. Wenn es schwer und gewichtig daherkommt, dann empfinde ich häufig etwas Falsches. Es braucht Leichtigkeit, eine leichte heitere Verspieltheit.[139]

Heitere Reaktionen sind somit in den Werken *An-Sprache* sowie *Hirn & Ei* weder kompositorisch kalkuliert noch können und dürfen sie interpretatorisch inszeniert werden – und dennoch scheinen sie den Werken innezuwohnen. Auch wenn das Schlagquartett Köln zum Zeitpunkt der Email-Interviews auf nur vier Aufführungen zurückblicken konnte und daher kaum eine repräsentative Aussage über Publikumsreaktionen geben konnte, so war laut Achim Seyler und Thomas Meixner allen vier Aufführungen gemeinsam, dass die dem Werk innewohnende Komik an bestimmten Stellen Kichern und Lachen hervorrief. Zwei lokale Rezensentinnen einer Aufführung von *Hirn & Ei* mit dem Schlagquartett Köln am 8. November 2014 im Rahmen der Weingartener Tage für Neue Musik beobachteten ebenfalls heitere Reaktionen, wie der folgende Auszug zeigt:

---

136 Email von Achim Seyler an die Verf. vom 23.9.2014.

137 Siehe Carola Bauckholt, Hirn & Ei, für Schlagquartett (2010/2011) (Köln: Thürmchen Verlag, 2011), 8.

138 Email von Thomas Meixner an die Verf. vom 16.11.2014.

139 Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 303.

> Der November zeigte sich zwar am Freitag von seiner klarsten und trockensten Seite, doch die vier Herren vom Kölner Schlagquartett sind gerüstet für jegliches Schmuddelwetter. Einstweilen halten sie sich in ihren Goretexjacken mit Reiben, Wischen, Klopfen, Stampfen und Pfeifen warm: Der Reißverschluss gibt sirrende Töne von sich, mit Körpersprache, Mimik und viel Spaß wird aus ihrem Treiben eine rhythmische Choreographie und wahrscheinlich ahnt niemand, wie schwer diese Perfektion zu erreichen ist – ein Höhepunkt am Freitagabend![140]

Trotz der offensichtlich dem Werk anhaftenden Komik betont die Komponistin, dass sie Komik grundsätzlich nie gezielt als ein Ausdrucksmittel einsetzt.[141] Für Carola Bauckholt lässt sich intendierter Humor nicht mit ihrem Kunstbegriff vereinbaren, auch wenn sie andererseits diesen ebenso wenig bewusst vermeiden möchte. Das rührt daher, dass sie während des Entstehungsprozesses eines Werkes das Publikum im Kopf nicht präsent hat und in Folge dessen keine bestimmten Publikumsreaktionen intendiert, sondern vielmehr von sich selbst ausgeht: »Die einzige Orientierung bin ich selber.«[142] Selbst bei ihren musiktheatralischen Werken, zu denen *Hirn & Ei* zählt, liegt letztendlich der Schwerpunkt immer auf dem Hören, wobei der Klang für sie im Vordergrund ihrer Arbeit steht. Komische Elemente, die bei *Hirn & Ei* wohl vorrangig durch szenische Akzente hervorgerufen werden, sind laut Carola Bauckholt schließlich nicht per se angelegt und entstehen – ähnlich zu der eben zitierten Aussage Thomas Meixners – beiläufig und ohne interpretatorische Anstrengung:

> Wenn man *Hirn & Ei* Schauspielern geben würde, die es gezielt witzig spielen würden, würde das Stück seinen Sinn verlieren und albern werden. […] Das Hören kann nur frei gemacht werden, wenn die Interpretation eine Strenge und Konzentriertheit aufweist. Gerade bei musiktheatralischen Stücken ist es schwierig, zum Beispiel Blicke natürlich wirken zu lassen und als ästhetischen Akzent einzusetzen.[143]

Im Unterschied zu den Beobachtungen des Schlagquartetts Köln, die von humorvollen Publikumsreaktionen auf ihre vier Aufführungen sprechen, beschreibt Carola Bauckholt das Publikumsverhalten vor dem Hintergrund von immerhin neun miterlebten Aufführungen zum Zeitpunkt des Interviews 2014 als vorwiegend konzentriert und ruhig. Eine mögliche Ursache für heitere Reaktionen auf *Hirn & Ei* sieht die Komponistin vor allem auch in dem Transfer der Alltagswelt in eine Konzertsituation. Die aus

---

140 Katharina von Glasenapp, »Wenn Reißverschlüsse sirren – Carola Bauckholt stand im Zentrum der Tage für Neue Musik Weingarten«, in: Schwäbische (9. November 2014), verfügbar auf http://www.schwaebische.de/panorama/kultur_artikel,-Wenn-Reissverschluesse-sirren-_arid,10118517.html, letzter Zugriff: 1.9.2019. Ähnliche Beschreibungen finden sich auch bei Elisabeth Schwind, »Schlittenhunde und Gore-Tex-Jacken«, in: Südkurier (11. November 2014), verfügbar auf http://www.suedkurier.de/nachrichten/kultur/themensk/Schlittenhunde-und-Gore-Tex-Jacken;art410935,7395758, letzter Zugriff: 1.9.2019.

141 Vgl. Carola Bauckholt, zitiert nach Stefan Keim, »Komponistin lässt Sänger wie Schlittenhunde jaulen«, in: Die Welt (21. April 2012), verfügbar auf http://www.welt.de/regionales/koeln/article106204257/Komponistin-laesst-Saenger-wie-Schlittenhunde-jaulen.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

142 Unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014.

143 Ibid.

dem Alltag bekannten Geräusche, Handlungen und Verhaltensmuster können schließlich gerade durch ihre Verschiebung in die in hohem Maße künstliche Atmosphäre eines Konzertkontexts einen ironischen Unterton entwickeln und eine surreale Wirkung erzeugen.[144] Im Rahmen ihrer künstlerischen Auseinandersetzung ist der Bereich des Humors – wie bereits gesagt – nur als ein Nebenprodukt anzusehen: Die musikalische Verarbeitung von Natur- oder Alltagsgeräuschen und dessen Kontextverschiebung in den Konzertsaal soll der Komponistin zufolge vielmehr in erster Linie Wahrnehmungsräume hinsichtlich der Klänge öffnen, welche in ihren Herkunftskontexten von vielen Menschen nicht (mehr) bewusst wahrgenommen werden. Humorvolle Reaktionen stellen laut Bauckholt daher bloß eine Art Vorstufe zu einer höheren ästhetischen Erfahrungsebene dar, auf welcher gewohnte Wahrnehmungskategorien herausgefordert und neue Erfahrungshorizonte erschlossen werden, was sie selbst in Bezug auf ihr Werk *Instinkt* (2008) für Sopran, Mezzo, Alt, Tenor, Bariton und Bass folgendermaßen beschreibt: »Doch wenn man das erste Schmunzeln hinter sich hat, kann ein Staunen folgen und schließlich ein Schwebezustand.«[145] Dieser Schwebezustand bezieht sich der Komponistin zufolge darauf, dass konkrete Dinge aus der Alltagswelt (wie zum Beispiel Jackengeräusche) musikalisch-abstrakt wahrgenommen werden. Dabei kann es zu einem Pendeln zwischen den beiden Bereichen des Alltags und der Kunst kommen, wobei man schließlich bekannte und konkret erfahrbare Dinge aus dem alltäglichen Umfeld auf einer künstlerischen Ebene wahrnimmt und neu entdeckt.[146] Das gerade erwähnte Werk *Instinkt* befördert der Komponistin zufolge die Entstehung solcher Schwebezustände, da es aufgrund der Besetzung und des Einsatzes von Tonhöhen an das traditionelle Musikverständnis anknüpft, wobei Harmonien von Schlittenhunden, Walen und Vögeln auf die menschliche Stimme übertragen werden. Im Fall von *Hirn & Ei* scheint jedoch gerade die visuelle Ebene ungeübten Hörern eine abstrakte Klangwahrnehmung zu erschweren, die für das Entstehen eines Schwebezustandes erforderlich ist. Thomas Meixner bedauert in dem Zusammenhang ein Übergewicht an Aufmerksamkeit auf die theatralisch-visuellen Elemente:

> Die überwiegende Resonanz bezieht sich auf theatrale Aspekte und ist, wie soll ich sagen: *geprägt von Dankbarkeit über den lustigen Vortrag*. Was aus meiner Sicht enttäuschend ist, denn ich finde den Aspekt der Verwandlung der Jacken in richtige Musikinstrumente und die Entdeckung ihrer klanglichen Möglichkeiten viel interessanter.[147]

Letztendlich können und sollen Bauckholt zufolge – wie bereits beschrieben – die spontanen heiteren Reaktionen Ausgangspunkt für einen Wahrnehmungsprozess bilden, der vom Schmunzeln (»Ist das ein Gag?«) zum Staunen (darüber, was man alles mit

144 Vgl. Carola Bauckholt, zitiert nach Keim, »Komponistin lässt Sänger wie Schlittenhunde jaulen«, in: Die Welt vom 21. April 2012, verfügbar auf http://www.welt.de/regionales/koeln/article106204257/Komponistin-laesst-Saenger-wie-Schlittenhunde-jaulen.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

145 Vgl. unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014. Die in dieser Arbeit verwendeten Zitate wurden von Bauckholt überarbeitet und autorisiert.

146 Ibid.

147 Email von Thomas Meixner an die Verf. vom 16.11.2014.

Jacken machen kann) bis hin zu einer abstrakten Wahrnehmung (»Da steckt mehr dahinter, das ist Kunst!«) führt.[148]

Das Zusammenwirken der auditiven und der visuellen Ebenen ist generell ein zentrales Moment in Bauckholts Musiktheater. Hinsichtlich der ästhetischen Grundlagen des »instrumentalen Musiktheaters«[149] wurde die Komponistin wesentlich von ihrem Lehrer Mauricio Kagel geprägt, der klangliche, sprachliche, bildliche sowie körperliche Ausdrucksgesten als vollkommen gleichberechtigte Kompositionselemente verarbeitete.[150] Bereits die Spielbewegungen der Musiker, die vom Publikum in traditionellen Konzertkontexten als (visuelles) Nebenprodukt des (auditiven) Erlebens angesehen werden, erlangen bei Kagel häufig den Status eines theatralischen Handelns.[151] Das durch Kagel maßgeblich geprägte »instrumentale Musiktheater« zeichnet sich dabei gerade dadurch aus, dass Wechselwirkungen zwischen einem akustisch wahrnehmbaren Klang und dem visuell erfahrbaren Impuls einer körperlichen Geste hergestellt werden, die über die reine Klangproduktion und Interaktion zwischen Musikern auf der Bühne hinausgehen.[152] Das »instrumentale Musiktheater« bietet Stefan Drees zufolge »eine Fülle von Beispielen, bei denen es zur Wechselwirkung zwischen dem Klang als hörbaren Reiz und der Geste als einem körperbedingten, visuell wirksamen Impuls kommt, der zur Produktion und Kommentierung von Klängen eingesetzt wird.«[153] Der jenseits der Tonproduktion vor allem visuell in Erscheinung tretende Musikerkörper wird insbesondere im Rahmen theatralischer Aktivitäten in den Fokus gerückt: »Wo dem Akt des Musizierens eine Dimension hinzugefügt wird, die jenseits herkömmlicher, Klänge erzeugender Tätigkeiten eines Instrumentalisten angesiedelt ist, gewinnt der Kör-

148 Bsp. in Klammern zitiert nach einem unveröffentlichten Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014

149 Stephan Drees Terminologie folgend wird hier – in Anlehnung an Simone Heilgendorff – die genauere Bezeichnung »instrumentales Musiktheater« statt die in Bezug auf Kagel gängigen Begriffsbildung »instrumentales Theater« verwendet. Siehe Drees, Körper – Medien – Musik, 117, Fußnote 1 und Simone Heilgendorff, »Instrumentales Theater 1964-1981«, in: Musik in Deutschland 1950-2000: Experimentelles Musiktheater, Instrumentales Theater 1964-1981 [Booklet zur Audio-CD] (München: RCA, 2004), 5-20, hier 5. Die Kagel-Schülerin Carola Bauckholt bevorzugt mit Blick auf ihr eigenes Werk den Begriff des Musiktheaters, »[d]enn das Instrumentale Musiktheater, so wie es Kagel praktiziert hat, hat den ganzen Konzertbetrieb thematisiert. Ich gehe aber tatsächlich den Klängen nach.«Bauckholt, zitiert nach Elisabeth Schwind, »Abtasten des Alltags, Carola Bauckholt bei den Weingartener Tagen für Neue Musik«, in: Neue Zeitschrift für Musik 1 (2015), 78.

150 Vgl. Barbara Zuber, »Theatrale Aktionen in und mit Musik, Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater«, in: *Musiktheater als Herausforderung, Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hg. v. Hans Peter Bayerdörfer (Tübingen: Niemeyer, 1999), 190-209, hier 206.

151 Vgl. Christa Brüstle, *Konzert-Szenen*, 151; siehe auch Rudolf Stephan, »Sichtbare Musik«, in: *Vom Musikalischen Denken*, hg. v. Andreas Traub, Rainer Damm und Rudolf Stephan (Mainz: Schott, 1985), 300-308, hier 305. Stefan Drees zufolge sind Mimik, Gestik, die gestische Abstimmung, die instrumentenspezifische bzw. gesangstechnische Motorik der Musiker und besondere Arten der Tonerzeugung jedoch auch in traditionellen Konzerten kein unwesentliches Nebenprodukt und erweisen sich vielmehr sogar »[…] als fundamentale Voraussetzung für das kognitive, emotionale und intellektuelle Erfassen musikalischer Zusammenhänge […].« Drees, *Körper – Medien – Musik*, 42.

152 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 117.

153 Ibid.

per des Interpreten zusätzliche Bedeutung: Es entsteht ›instrumentales Musiktheater‹ als musikalisches Handeln und ›theatralische Instrumentalisierung‹ von instrumentaler und vokaler Klangproduktion.«[154] Die visuelle Ebene in Form eines szenischen Handelns der Aufführenden entwickelt sich somit zu einer Art Kontrapunkt zur Musik, wobei der Einsatz des Körpers über die Handhabung des Instrumentariums hinaus auch selbst semantische Qualitäten evozieren kann.[155] Hinsichtlich der Wahrnehmung betont Brandstätter, dass die Körper der Wahrnehmenden akustische Reize grundsätzlich unmittelbarer aufnehmen als visuelle. Das Sehen wird dabei als distanzierender Sinn angesehen, der uns nicht direkt körperlich affiziert, da die gesehenen Objekte und Prozesse als vom Subjekt getrennte Wirklichkeiten entworfen werden, während Schallwellen direkt in den menschlichen Körper eindringen und in uns schwingen.[156] Im Rahmen der mimetischen Partizipation kommt der visuellen Wahrnehmung von Körpern jedoch ein Sonderstatus zu, da die über mimetische Prozesse aktivierten Körpersinne die ansonsten der visuellen Wahrnehmung zugesprochene Distanz aufgrund von Identifikationsprozessen und innerlichem sowie körperlichem Mitvollziehen verringern.[157] Somit kann der visuell in Erscheinung tretende Körper akustische Prozesse nicht nur verstärken, sondern auch in Form eines Kontrapunktes ergänzen oder kontrastieren und die audiovisuelle Wahrnehmung einer Musikaufführung vielschichtig mitbestimmen.

Auch wenn allen drei hier behandelten Werken gemeinsam ist, dass die Hände als Werkzeug zur Klangerzeugung und der Körper als Klanggeber fungieren, so werden im Unterschied zu *Hirn & Ei* in Robin Hoffmanns *An-Sprache* der Innen- und der (bekleidete) Außenkörper und in Globokars *?Corporel* die nackte menschliche Haut mit samt der darunter befindlichen Knochen und Organe als Resonanzkörper zum Klingen gebracht. Während Hoffmanns Stück weniger stark ausgeprägte theatralische Aspekte aufweist und nicht dem Gattungsbegriff des »instrumentalen Musiktheaters« zuzurechnen ist, wurde hinsichtlich Globokars *?Corporel* nicht nur von »instrumentalem Musiktheater«, sondern vielmehr auch »korporalem Musiktheater« gesprochen.[158] Stefan Drees führt dies darauf zurück, dass bei Globokar die Haut als Kontrollorgan des Musikers fungiert und sich eine Aufführung von *?Corporel* somit für den Interpreten an der Grenze zwischen Klangerzeugung und körperlicher Eigenwahrnehmung vollzieht: »Wird der Körper dementsprechend instrumentalisiert, gerät der Umgang mit diesem ›Instrument‹ wesentlich aufmerksamer als die Verwendung eines herkömmlichen Instruments, das immer ein dem Körper äußerliches Werkzeug darstellt.«[159] Diese besondere Aufmerk-

154 Ibid., 119.

155 Vgl. ibid., 117.

156 Vgl. Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik, 131, 136.

157 Vgl. ibid., 147.

158 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 117.

159 Ibid. 124. Die Tatsache, dass Globokar den nackten Oberkörper voraussetzt, führte schließlich zudem zu einer von ihm unvorhergesehenen und unbeabsichtigten Diskussion darüber, wie Frauen das Werk umzusetzen hätten: »Ich war ein Semester in San Diego an der Universität und es kam eine sehr schöne Frau und sie sagte zu mir, es würde sie stören, dass ich ?Corporel topless angedacht hatte. Ich hatte wirklich nie darüber nachgedacht. Normalerweise, dachte ich, hat eine Frau sowieso einen hautfarbenen Anzug, wie eine Tänzerin, der wie nackt aussieht. Ich war

samkeit richtet sich auf die Tatsache, dass der Körper immer in seiner Doppelstruktur erfahren wird. Obwohl in *Hirn & Ei* und *An-Sprache* die Haut nicht unmittelbar als Kontrollorgan im Sinne Drees fungieren kann, da sie von dem robusten Stoff einer Jacke bzw. leichter Kleidung bedeckt und geschützt wird, so lässt sich der Begriff des »korporalen Musiktheaters« auch auf diese Werke vor dem Hintergrund anwenden, da hier die Körper der Interpreten ebenfalls als Instrumente musikalischen wie auch szenischen Agierens fungieren, wenngleich *Hirn & Ei* ein Kleidungsstück gezielt thematisiert. Die Regenjacken sind jedoch kein unabhängiges äußerliches Werkzeug der Klangerzeugung, sondern gehören in unserer Kultur bei entsprechender Witterung ganz selbstverständlich zum Körper dazu. Auch die körperliche Eigenwahrnehmung in unserer Gesellschaft vollzieht sich überwiegend in bekleidetem Zustand. Die Jacke, die in *Hirn & Ei* im Zentrum der klanglichen und visuellen Prozesse steht, stellt ein Körperattribut dar, welches hier nur in Verbindung mit dem darunter befindlichen menschlichen Körper in Erscheinung tritt, wobei sie ihrem Zweck des Wind- und Wetterschutzes des Körpers entfremdet wurde, um als Klangquelle entdeckt und erfunden zu werden. Dabei stellt sie eine im Alltag oftmals anwesende, aber von den meisten Menschen überhörte Klangwelt vor. Da der Körper hier im Unterschied zu dem in Robin Hoffmanns Werk ebenfalls bekleidetem Außenkörper jedoch nur sehr begrenzt eigene Klänge jenseits der Jackengeräusche erzeugt, liegt der Schwerpunkt für Carola Bauckholt letztendlich weniger auf dem Körper, sondern der Jacke als Instrument, die von den Blickwechseln der Musiker als körperliches Element ergänzt wird:[160] »Der Körper steckt in der Jacke, man kann ihn nicht ignorieren – logisch, dass der Körper somit auch in Form von Blickwechseln im Werk mitschwingen muss.«[161] Darüber hinaus weist die Komponistin hinsichtlich eines Vergleichs von *Hirn & Ei* und *?Corporel* auf folgende fundamental unterschiedliche Herangehensweise hin, wobei anzumerken ist, dass Bauckholt die Werke Globokars zwar sehr gut kennt, diese aber nach eignen Aussagen keine Inspirationsquelle für *Hirn & Ei* darstellten:[162] Während Bauckholt die Behandlung des gesamten Körpers mit all seinen Organen in *?Corporel* mit einer Trommel assoziiert, ist *Hirn &*

---

ein bisschen erschrocken und habe ihr gesagt: ›Sie können machen, was Sie wollen.‹ Sie hat das dann gemacht – mit ganz nacktem Oberkörper. Dann hat die Geschichte angefangen, dass zwischen Frauen ein Wettbewerb entstanden ist, wer sich traut, sich nackt zu machen.«Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 319. Diese Auseinandersetzung zeigt, dass sex als biologisch-natürliche Vorgegebenheit und gender als kulturell ausgebildete Geschlechtsidentität unmittelbar zusammenwirken und parallel zu der Unterscheidung zwischen Leib und Körper verlaufen, wobei nach Waldenfels gender der Dimension des Leibes und sex der Ebene des Körpers entspricht. Siehe Waldenfels, Das leibliche Selbst, 361. Die natürlichen körperlichen Vorgegebenheiten können somit nicht unabhängig von kulturell ausgebildeten Geschlechtsidentitäten und damit zusammenhängenden kulturell etablierten Tabus und Schamgefühlen künstlerisch zum Zwecke dieser Komposition eingesetzt werden.

160 Vgl. unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014.

161 Ibid.

162 Vgl. ibid. Als ein weiteres Parallelstück, welches ebenfalls keine direkte Inspirationsquelle darstellte, führt Bauckholt Thierry de Meys *Musique de table* für drei Percussionisten (1987) an, welches ebenfalls ohne aufwendiges Schlagwerk auskommt. Aufgrund der Tatsache, dass hier die Hände der Musiker auf Holzbrettern im Rahmen einer virtuosen Händechoreographie »tanzen«, lenkt dieses Stück allerdings im Unterschied zu *?Corporel* und *Hirn & Ei* die Aufmerksamkeit in viel stär-

Ei Bauckholt zufolge im höchsten Maße von innen heraus gedacht. *Hirn & Ei* gebraucht den Körper nicht als eine Art Trommel, sondern wäre der Komponistin zufolge eher mit einem Streichquartett zu assoziieren, da der klangliche Hauptgehalt in Wischklängen und nicht in Schlagklängen besteht.[163]

Im Unterschied zu Globokar, der nie über eine rein auditive Version von *?Corporel* nachgedacht hat, liegen solche Fassungen von *An-Sprache* und *Hirn & Ei* im Interesse der Komponisten. Aufgrund der musiktheatralischen Elemente stellt dies besonders bei *Hirn & Ei* eine Herausforderung dar, da beispielsweise diverse Interaktionen zwischen den Spielern und die Ausgestaltung der Blickrichtungen wegfallen, sobald das Werk über CD oder im Rahmen einer hinter einem Vorhang stattfindenden Aufführung gehört würde. Achim Seyler zufolge würden dabei die rhythmischen Strukturen in den Vordergrund rücken, wobei wesentliche Elemente verloren gingen:

> Viele Klänge könnten bei einer reinen CD-Aufnahme […] die assoziierten Bedeutungen aus dem Alltag ohne ›Bild‹ nicht transportieren. Z.B. ›Blick auf Schulter, Schuppen von der Schulter wischen‹, dann ›über ganzen Arm wegwischen‹. Man würde zwar die rhythmische Textur hören, aber schon der Blick wird nicht zu hören sein und das Wischen könnte auch überall sein, ohne den Effekt, dass aus einer Alltagssituation (›ihh, Schuppen, die müssen weg‹) Musik entsteht.[164]

Trotz dieser Verluste betont Thomas Meixner die Potentiale einer Audioaufnahme, die den rein musikalischen Gehalt ohne visuelle Ablenkung vorstellen und eine eigenständige Version präsentieren würde:

> Ich bin absolut der Meinung, dass von dem Werk eine gute Audioaufnahme unbedingt nötig ist, da der Weg zur Wahrnehmung des musikalischen Gehalts durch die szenischen Entwicklungen bei der Aufführung verstellt zu sein scheint.Trotzdem würde ich eine DVD produzieren, wenn sich die Möglichkeit dazu ergibt, eventuell mit einem Audiotrack, der zusätzliches Material enthält (das Werk war ursprünglich noch länger, mit Waldteufel-Instrumenten), was den Käufer natürlich dazu bringen soll, sich auch mal dem reinen Hörgenuss hinzugeben.[165]

Auch Carola Bauckholt selbst ist fasziniert von der Idee das Werk rein auditiv und damit musikalisch abstrakt zu hören: »Ich werde es unbedingt gerne einmal ausprobieren bzw. jemandem vorspielen, der unvorbelastet ist und die visuelle Ebene nicht kennt und bei dem der innere ›Film‹ nicht bereits automatisch abläuft.«[166] Vor dem Hintergrund der positiven Erfahrungen im Zusammenhang einer Bearbeitung des audiovisuellen Werkes *In gewohnter Umgebung II* (1993) für Klarinettentrio erläutert sie: »Obwohl einige

---

kerem Maße auf die Hände als Werkzeug zur Klangerzeugung und zentrales akustisches wie auch visuelles Ausdrucksmittel.

163 Vgl. ibid.

164 Vgl. Email von Achim Seyler an die Verf. vom 23.9.2014.

165 Email von Thomas Meixner an die Verf. vom 16.11.2014.

166 Unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014.

Aspekte eines Werkes durch die rein akustische Wahrnehmung wegfallen, treten andere Elemente in den Vordergrund, sodass beides sich schlussendlich ausgleicht.«[167]

Insgesamt betrachtet lässt sich feststellen, dass alle drei hier vorgestellten Bodypercussionwerke – auch aufgrund ihrer Nähe zum »instrumentalen« bzw. »korporalen Musiktheater« – eine starke visuelle Ausprägung aufweisen, die sie als besonders intermedial ausweisen. Stefan Drees betont, dass grundsätzlich jede Musikaufführung als intermedial aufzufassen ist, da im Normalfall auf der Konzertbühne neben der akustisch erlebbaren Musik auch visuelle Elemente erfahrbar werden.[168] Jede Klangproduktion durch die Stimme oder durch Musikinstrumente offenbart zwangsläufig vielfältige visuelle Reize, die Konzertaufführungen somit automatisch zu audiovisuellen Erlebnissen werden lassen. Mimik,[169] Gestik, gestische Abstimmung, instrumentenspezifische bzw. gesangstechnische Motorik sowie besondere Arten der Tonerzeugung prägen die Wahrnehmung der Zuhörer und können sich Drees zufolge sogar »als fundamentale Voraussetzung für das kognitive, emotionale und intellektuelle Erfassen musikalischer Zusammenhänge erweisen.«[170] Das Erleben von Klang beinhaltet als wesentlichen Aspekt eine Suche nach Klangursachen und damit nach Zuordnungen zwischen auditiver Klangerfahrung und visueller Klangerzeugung, welche assoziative Verknüpfungen und die Herstellung von Beziehungszusammenhängen miteinschließt. Visuelle Anteile sind in diesem Sinne nicht nur als ein unvermeidbares Nebenprodukt, sondern – auch jenseits eines gezielt gleichberechtigten oder besonders betonten Einsatzes – als wesentlicher Bedeutungsträger anzusehen. »Vieles,« so Martin Seel, »was wir in ästhetischer Wachheit hören, stellen wir uns auch in einem sichtbaren Erscheinen vor; oft geht es uns so nahe, dass die Klangerfahrung den ganzen Leib als Membran in Bewegung versetzt.«[171] Im Rahmen der evolutionsgeschichtlich erklärbaren Rückschlussmechanismen von einem (akustischen) Klang auf seine (visuelle erfahrbare) Ursache entstehen laut der Emotionsforscherin Jenefer Robinson Emotionen. Ihre Theorie emotionaler Prozesse illustriert Robinson anhand des folgenden Beispiels, welches darlegt, wie emotionale Abläufe aus einer affektiven Situationseinschätzung (im Beispiel durch die Antizipation einer Schlange aufgrund eines Geräusches), einer angemessenen instinktiven physiologischen und motorischen Reaktion (Muskelanspannung und schnelles Ausweichen) sowie einer kognitiven Situationsauswertung (i.e. die Kontrolle, ob wirklich eine Schlange der Auslöser des Geräusches war) bestehen:[172]

> A person walking in the woods heard a crackling sound; the amygdala defends against a rattlesnake; and the person jumps back before the slower cortex reports that indeed

167 Ibid.

168 Vgl. Drees, *Körper–Medien–Musik*,. Vgl. auch Golo Föllmer und Julia Gerlach, *Audiovisionen, Musik als intermediale Kunstform*, verfügbar auf: *Website Medien Kunst Netz, Abteilung Bild und Ton*, www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/audiovisionen/, letzter Zugriff: 1.9.2019.

169 Zur Bedeutung der Mimik in der Musikausübung, siehe Wolfgang Rüdiger, »Ist Mister Utterson musikalisch? Über Gesicht, Gefühl und Mienenspiel beim Musizieren oder: 20 Blicke auf die musikalische Mimik«, in: *Verkörperungen der Musik*, hg. v. Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing (Bielefeld: transcript, 2014), 137-184.

170 Drees, *Körper, Medien, Musik*, 42.

171 Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 59.

172 Vgl. Robinson, *Deeper Than Reason*, 59.

> there is a rattlesnake and the person should walk around it at a safe distance (or there is no rattlesnake, only a stick, and no special action is required). In short, there is an immediate instinctive reaction, followed by cognitive monitoring of the situation, and behavior is adjusted accordingly.[173]

Die Fähigkeit, Rückschlüsse von einem Klangresultat auf seine Ursache zu ziehen, stellt somit eine evolutionsbedingte Überlebensvoraussetzung dar und ist auch im Rahmen von Musikerlebnissen fester Bestandteil menschlicher Wahrnehmungsprozesse. Auch wenn Bauckholt in vielen Werken gerade diese Wahrnehmungsautomatismen herausfordert und gezielt zu verwirren versucht, scheinen *Hirn & Ei* sowie *?Corporel* als auch *An-Sprache* genau diese bewusst zu nutzen, wobei insbesondere Hoffmann eine Rückführung von Klängen auf ihre körperliche Ursache und ihren Entstehungsort beabsichtigt.[174]

Der Begriff der Intermedialität betrifft in der einschlägigen Forschungsliteratur nicht nur ein Zusammenwirken von visuellen und auditiven Elementen. Intermedialität umfasst außerdem auch mediale Interaktionen, Interferenzen, Phänomene der Überschreitung von Mediengrenzen, Wechselbeziehungen und Schnittstellen zwischen distinkten Medien sowie deren Differenzen.[175] Medien stehen niemals für sich alleine, sondern sind in Form komplexer medialer Konfigurationen stets auf andere Medien bezogen.[176] In diesem Sinne fasst auch Carola Bauckholt die audiovisuellen Elemente in ihrer Musik als Einheit auf, in welcher die Wesensmerkmale darin einfließender Gestaltungsmittel verschmelzen.

> Mich interessiert besonders die Verflechtung der Medien. Das Hören durch das Auge wird durch sichtbare Veränderungen in einer gestalteten Zeit vermittelt (z.B. optische Dichte, Rhythmus der Bilder, optische Mehrstimmigkeit, Bewegung etc.). Der Prozess des Sehens erinnert an musikalische Erfahrungen. Andererseits können imaginäre Bilder durch Geräusche oder Klänge hervorgerufen werden. Die Struktur der Musik und der visuellen Elemente entspringen dem gleichen kompositorischen Wunsch und Vorgang und bilden so ursächlich eine Einheit.[177]

Auf diese Weise kann einerseits der Klang der visuellen Wahrnehmung Sinn geben und andererseits das Visuelle das Klangliche insbesondere auch dann verdeutlichen und ergänzen, wenn klangliche Details akustisch verloren gehen.[178] Vor dem Hintergrund von

---

173 Ibid., 61.

174 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 298.

175 Siehe zusammenfassend Drees, Körper, Medien, Musik, 43, sowie Jens Schröter, »Intermedialität, Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«, in: montage/av 7 (1998/2), 129-154, hier 129.

176 Vgl. Drees, Körper, Medien, Musik, 43.

177 Zitiert nach Christa Brüstle, »Klang sehen, Konzepte audiovisueller Kunst in der neuen Musik«, in: Mediale Performanzen, Historische Konzepte und Perspektiven, hg. v. Jutta Eming, Annette J. Lehmann und Irmgard Maassen (Freiburg: Rombach, 2002), 181-196, hier 189.

178 Hoffmann berichtet hinsichtlich dieses Phänomens von Schwierigkeiten bei der Aufnahme des Werkes An-Sprache, die sich auf der Bühne nicht stellen: »Das Auge hört ja mit und man kann quasi, wenn man sieht, was sie [die Interpretin, Anm. der Verf.] da tut, sich den Klang besser dazu

Bauckholts Musikästhetik lässt sich sagen, dass sowohl eine rein auditive als auch eine musiktheatralische Version von *Hirn & Ei* sich vorrangig auf das Hören konzentrieren möchte, wobei sich die Imaginationen der Rezipienten durchaus verselbständigen können:

> Ich konzentriere mich sehr aufs Hören. Ich gehe völlig vom Hören aus, weil ich der Überzeugung bin, dass das wirklich spannende Theater eben im Kopf passiert; in unserer Imagination und in den Zusammenhängen, die wir knüpfen. Nichts kann spannender – theatralischer – sein als zum Beispiel Ahnungen; Zusammenhänge zu ahnen. Wenn man merkt, wie sich die Sachen zusammenfügen, ordnen im Kopf – im eigenen Kopf.[179]

Carola Bauckholt begreift sich schließlich als eine Vermittlerin zwischen der Gesellschaft und der Kunst: »Künstler sind die Nerven unserer Gesellschaft. Unsere Aufgabe ist es, wahrzunehmen. Das tue ich. […] Ich denke, es ist für jeden Menschen ein Gewinn, Ohren und Augen zu öffnen.«[180] In dieser Rolle wünscht sie sich von ihren Hörern: »Begeisterung – Verunsicherung – Irritation: Wenn man etwas nicht begreifen kann und keine Strukturen hat, in die man etwas einordnen kann, dann wirkt Kunst fesselnd, die Aufmerksamkeit ist hochkonzentriert und arbeitet auf Hochtouren.«[181]

Hinsichtlich künstlerischer Bezüge zur alltäglichen Lebenswelt offenbaren sich unterschiedliche Distanzgrade und Ebenen in den drei hier behandelten Werken: Obwohl der Einfluss der Lebens- und Alltagswelt in *Hirn & Ei* sehr präsent ist, lässt sich in Bezug auf die hier angestrebte abstrakte Wahrnehmung von Alltäglichem eine Distanzerhöhung zur Lebenswelt beobachten. Ob diese Distanzierung den Hörern schließlich erfahrbar wird, hängt neben individuellen Neigungen insbesondere auch davon ab, inwiefern der von Bauckholt beschriebene Prozess des Dreischrittes – vom Schmunzeln (»Ist das ein Gag?«) über Staunen (darüber, was man alles mit Jacken machen kann) bis hin zu einer abstrakten Wahrnehmung (»Da steckt mehr dahinter, das ist Kunst!«)[182] – erfolgt, welcher eventuell nicht beim allerersten Kontakt mit dem Kunstwerk bis zum letzten Schritt durchlaufen wird und eine intensivere Auseinandersetzung mit dem Werk erfordern kann, aber nicht muss. Bei Bauckholt gestaltet sich das Spiel mit Distanzen im Unterschied zu Globokar und Hoffmann vor dem Hintergrund, dass der Körper mitsamt seiner Organe und Geräuschpotentiale hinter der Jacke als Gegenstand der künst-

---

ergänzen, als wenn man sie nicht sieht. Da kommt man nicht ganz drum herum, dass das Auge beim Hören wahnsinnig hilft. In dem Fall auch ganz besonders. Es ist eine Choreographie nach klanglichen Kriterien.« Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 303.

179 Carola Bauckholt, »Bewegung erfassen, das Musiktheaterwerk hellhörig«, in: Neue Musik in Bewegung (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 51), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2011), 121-132, hier 121.

180 Bauckholt zitiert nach Daniel Drescher, »Lärm ist Musik in ihren Ohren – Kompositionen von Carola Bauckholt sind Thema der Internationalen Weingartener Tage für Neue Musik«, in: Schwäbische (5. November 2014), verfügbar auf http://www.schwaebische.de/panorama/kultur_artikel,-Laerm-ist-Musik-in-ihren-Ohren-_arid,10115318.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

181 Unveröffentlichtes Telefoninterview der Verf. mit Carola Bauckholt vom 27.09.2014.

182 Vgl. ibid.

lerischen Auseinandersetzung zurücksteht. Der Alltagsbezug erfolgt hier insbesondere über die Kontextverschiebung der Jacke als Alltagsobjekt in Verbindung mit szenischen Interaktionen, die dem Alltag entlehnt sind. Die Ebene der theatralen Darstellung von alltäglichen Gesten stellt jedoch gerade durch ihre Inszeniertheit eine für das Theater typische künstlerische Überhöhung und damit auch eine Distanz zu alltäglichen Handlungen her.

Eine aus theatralen Elementen resultierende Distanz weist auch das »korporale Musiktheater« *?Corporel* auf, wenngleich hier dem Körper als Lebensbezugspunkt mitsamt seiner Organe eine zentrale Bedeutung zukommt. Trotz theatraler Elemente und einer damit einhergehenden Distanzerweiterung auf der einen Seite schafft *?Corporel* durch die Nutzung der körperlichen Organe als Material und Klanggeber auf der anderen Seite eine Lebensnähe, die den Körper als lebendigen Organismus in den Mittelpunkt des Kunstwerkes stellt. Ähnlich zu Annesley Blacks Werken tritt auch hier der gesellschaftlich geformte Leibkörper in seiner ganzen Individualität, seinen Fähigkeiten, Veranlagungen und Defiziten in Erscheinung, ohne dass er etwas außerhalb seiner selbst bedeuten muss, wie Globokar folgendermaßen bemerkt: »Die von dem Entwurf [eines Stücks] abgeleiteten Gesten sind unbedingt notwendig, die Musiker bewegen sich normal, sie erfüllen keine Aufgaben, sie leben sie.«[183]

Robin Hoffmann zufolge ist das kompositorische Spiel mit unterschiedlichen Distanzen in seinem (im Verlgleich weniger theatralen) Bodypercussion-Stück ebenfalls von großer körperlicher Nähe geprägt, da das Werk sehr direkt an den Instrumentalkörper und damit auch an das Publikum heranrückt. Das sich distanzierende verrätselnde Spiel, das für Hoffmann unbedingt dazugehört, offenbart sich in den operativen Techniken und Konstruktionsprinzipien der Komposition, deren Struktur zunächst völlig vom Körper unabhängig organisiert ist. Dabei ist es Hoffmann wichtig, die beiden Aspekte der Nähe und Distanz nicht als Pole zu betrachten, sondern als Einheit, wobei das Künstlerische in dem Spiel der unterschiedlichen Distanzen zu einem Gegenstand stattfindet.[184] Der Körper birgt für Hoffmann aufgrund seiner eigenen gesellschaftlich-kulturellen Konstruiertheit selbst unterschiedliche Distanzgrade zwischen unmittelbarer Lebenserfahrung und distanzierter Betrachtung, Freiheitsgefühl und struktureller Determiniertheit, die sich mit denjenigen einer künstlerischen Auseinandersetzung reiben und ergänzen.[185] Ähnlich zu Heinz Holliger nimmt auch Hoffmann die Tatsache, dass man in diesem Werk gewisse Erfahrungen durchleidet (und beispielsweise nach mehreren Durchgängen grün und blau ist), nicht zum Anlass dazu, dieses Stück als in hohem Maße real anzusehen. Für Hoffmann wie auch Holliger erscheinen Stücke, in denen die Physis besonders zugespitzt in Erscheinung tritt, nicht realer als beispiels-

183 Vinko Globokar, »Die Härte des Vorschlags, Interview mit Michel Rostain (1980)« in: *Laboratorium, Texte zur Musik 1967-1997* (= Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 3), hg. v. Sigrid Konrad (Saarbrücken: Pfau, 1998), 378-386, hier 385.

184 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

185 Vgl. Hoffmann, »*Ich komm‹gleich runter und berühre!*« sowie das Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

weise romantische Meisterwerke, auch wenn besondere Spielsituationen als Sonder- oder Extremfall nicht zu leugnen sind.[186]

Abschließend kann gesagt werden, dass sich Bodypercussionwerke mit Blick auf unterschiedliche Ausrichtungen und Auslotungen von Distanzgraden insbesondere durch die ungewöhnliche Spielsituation auszeichnen, in der die Physis besonders deutlich in Erscheinung tritt, da Klangwerkzeug bzw. Instrument, Klanggeber, Klanganreger, Akteur und Person im Bühnenkörper zusammenfallen. Der performativ erscheinende Bühnenkörper[187] tritt gleichzeitig als spürender Leib, gesellschaftlich geformter Leibkörper, als symbolischer Körper und insbesondere als Werkzeugkörper in Erscheinung und nimmt in seiner Vielschichtigkeit an sich bereits Distanzauslotungen seiner eigenen zahlreichen Erscheinungs- und Erfahrungsebenen vor, die in den hier betrachteten Bodypercussionwerken künstlerisch verarbeitet und ausgearbeitet wurden.

3. Komponierte Bewegungen als ästhetischer Forschungsprozess am Beispiel der Organkomposition *Körper-Sprache* (1979/1980) von Dieter Schnebel[188]

In dem Musiktheater *Körper-Sprache*, einer Organkomposition für 3-9 Ausführende (1979/1980), erforscht Dieter Schnebel den Körper hinsichtlich seiner gestischen Potentiale und spürt dabei Musikalisches in den gestisch-visuellen Elementen des Körpers auf.[189] Ohne jegliche Instrumente, Objekte oder Materialien zu verwenden, werden körperliche Gesten künstlerisch nutzbar gemacht mit der Absicht, nicht Klänge, sondern Körperbewegungen zu komponieren. Schnebel zufolge entfaltet sich die Musik hier als Sprache des Körpers und seiner Glieder, wobei die Gesten selbst musikalisches Wesen gewinnen und zu optischen Klängen werden.[190] Ziel der künstlerischen Auseinandersetzung ist dabei nicht ein ergebnisorientiertes Endprodukt, sondern der Prozess der Erforschung, Erlernung und Erfahrung körperlicher Gesten, der auch einen vielschichtigen Kommunikationsprozess zwischen dem Komponisten, den Interpreten sowie den Hörern miteinschließt. Diese Prozesshaftigkeit steht einem produktorientierten Werkverständnis diametral entgegen und weist somit zur alltäglichen Lebenswelt distanzverringernde Aspekte auf, da kein einstudiertes Werk, sondern ein weitestgehend nicht vordefinierter Produktionsprozess aufgeführt wird,

186 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang S. 324.

187 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 211-212. Vgl. auch Kapitel III/3 dieser Arbeit.

188 Teilaspekte dieses Kapitels wurden in folgendem Artikel publiziert: Karolin Schmitt-Weidmann, »*KÖRPER-SPRACHE* als ästhetisch-performativer Forschungsprozess, Komponierte Bewegungen in einer Organkomposition von Dieter Schnebel«, in: *Verkörperte Bildung, Körper und Leib in geschichtlichen und gesellschaftlichen Transformationen*, hg. v. Rita Casale et al. (Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2019), 258-279.

189 Vgl. Asja Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten, Dieter Schnebels visible music, Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie, Solo für einen Dirigenten* (= Körper Zeichen Kultur Band 14) (Berlin: Weidler, 2005), 37.

190 Vgl. Schnebel, »Klang und Körper«, 47.

der trotz seiner Inszeniertheit auf der Bühne nicht gespielt oder vorgetäuscht, sondern real durchgeführt wird.

Körper-Sprache ist eine Komposition der Körperbewegungen, die die Bewegungen des Kopfes, der Arme, des Rumpfs, der Beine sowie der Augen, des Mundes, der Finger, der Schultern, der Hüften und der Zehen miteinschließt und auf vielfältige Weise zu verbinden versucht.[191] Durch Bewegungen, so Gebauer und Wulf, drückt der Mensch sich grundsätzlich bewusst oder unbewusst aus und tritt in einen wechselseitigen Austausch mit seiner Umwelt:

> Mit Hilfe ihrer Bewegungen nehmen Handelnde gleichsam Abdrücke von der Welt, formen diese zugleich und machen sie zu einem Teil von sich selbst. In der umgekehrten Richtung wird das Subjekt bei dieser Aktivität von der Umwelt ergriffen und seinerseits von dieser geformt. Das Grundprinzip dieser Welterzeugung im gegenseitigen Austausch ist die *Bewegung*, die sowohl die Plastizität des Körpers als auch die Formbarkeit der Umwelt ausnutzt. […] Im Medium der Bewegung nehmen Menschen an den Welten anderer teil und werden selber Teil ihrer Gesellschaft.[192]

Im Medium der Bewegung nehmen in diesem Sinne Menschen auch an der Kunst teil und werden Teil der Kunst, was insbesondere in *Körper-Sprache* explizit wird: Einzelne Körperteile oder der Körper als Ganzes spricht, führt Selbstgespräche und tritt mit den Gegenständen und Lebewesen seiner Umwelt auf vielfältige Weise in Kommunikation.[193] Im Rahmen eines theatralischen Prozesses spielen die Körper der Ausführenden die mannigfachen Kommunikationsmöglichkeiten der eigenen Sprache durch.[194] Dabei ist zu betonen, dass Schnebel sehr viel Wert auf den Bindestrich des Titels legt, denn die hier zugrundeliegenden Ausdrucksprozesse haben seiner Ansicht nach nichts mit dem zu tun, was man gemeinhin unter Körpersprache versteht.[195] Der Körper solle vielmehr als ein Instrument einer eigenen Sprache verstanden werden. Schnebel kritisiert in diesem Zusammenhang vehement die Gleichsetzung von Musik mit einer Sprache,[196] da für ihn Musik keine Sprache, sondern etwas Eigenes ist.

> Ich ärgere mich immer wieder, wenn Leute über die Sprache der Musik reden. Ich finde, Musik ist keine Sprache. Sie hat Verschiedenes mit Sprache gemeinsam. Sie ist ein Kommunikationsmittel. Aber Musik ist etwas ganz Eigenes, Rätselhaftes, Wunderbares, und das sollte man ihr auch lassen, dieses Besondere. Sobald man sie zu einer Sprache machen will, verliert sie. Obwohl ich so viel musikalisches Theater und Sicht-

---

191 Vgl. Dieter Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende* (1979-80) (Mainz: Schott, [Vorabzug] 2011), 6-24, hier 6.

192 Gunter Gebauer und Christoph Wulf, Spiel – Ritual – Geste, Mimetisches Handeln in der sozialen Welt (Reinbek, Rowohlt, 1998), 24.

193 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 6.

194 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 6-7.

195 Der Verlag hat dies zu seinem Bedauern auf der Titelseite geändert, so dass hier der Titel »Körpersprache« anstatt »Körper-Sprache« erscheint. Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 291.

196 Vgl. ibid., S. 296. Siehe auch Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, 131.

> bare Musik und derlei gemacht habe, bin ich eigentlich ein sehr dezidierter Anhänger der absoluten Musik. Für mich ist das meiste davon absolute Musik.[197]

Wenngleich Schnebel der Musik sprachähnliche Aspekte zugesteht, stellt er heraus, dass Musik als Medium im Unterschied zur Sprache mit Klängen, Intensitäten und Rhythmen arbeitet. »Das hat mit Sprache zunächst gar nichts zu tun. Was Musik ausdrückt, sind primär Gefühle.«[198] Demnach kann man mit Musik »sowieso nichts den Worten Vergleichbares sagen. Die Domäne der Musik ist das Gefühl und die Klänge sind, wie soll man sagen, Gefühlsvokabeln. Das lässt sich schwer in Worte fassen, Gefühle sind sowieso schwer fassbar. Wir spüren da etwas, aber was ist es? Eine innere Bewegung, und das ist es, was die Musik auszudrücken vermag.«[199] Die Auffassung Musik als ein Kommunikationsmittel zu verstehen, welches Gefühle vermittelt,[200] leitet Schnebel aus der Vorstellung her, dass Musik in der Entwicklung von Kindern bereits vor der Sprache entsteht, sobald sie als Babys anfangen mit Lauten zu experimentieren: »Diese Laute, das ist Musik. So ist die Musik lange vor der Sprache.«[201] In dieser Sichtweise wird auch

---

197 Dieter Schnebel im Gespräch mit Asja Jarzina, »Dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater, (Interview mit Dieter Schnebel vom 15.4.2003)« in: Asja Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, Dieter Schnebels visible music, Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie, Solo für einen Dirigenten (= Körper Zeichen Kultur Band 14) (Berlin: Weidler, 2005), 125-132, hier 131. Während Schnebel betont, wie wenig Musik sich in Sprache übersetzen lässt und wie fremd sie jeglichem Kommentar gegenübersteht, nimmt Albrecht Wellmer in den Worten Dieter Merschs gerade diesen schwierigen Zusammenhang zwischen Musik und Sprache zum Anlass eines Nachdenkens darüber, »was ihre Welthaltigkeit erst ausmacht, denn Sprache und Musik koinzidieren in einer nicht vordergründigen Referentialität, die zugleich bedingt, dass beide von Anfang an Welt in sich aufnehmen.«Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, 38. Siehe auch Albrecht Wellmer, Versuch über Musik und Sprache (München: Hanser, 2009). Zu einer Kritik, Musik als Träger einer »Mitteilungssubstanz« zu thematisieren, siehe auch weiterführend und hier insbesondere in Anlehnung an den Kommunikationsbegriff bei Luhmann: Wolfgang Lessing, »Neurobiologie und neue Musik – eine Herausforderung (nicht nur) für die Musikpädagogik«, in: Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik (11. März 2009), verfügbar auf https://www.zfkm.org/09-lessing.pdf, 30f, letzter Zugriff: 1.9.2019.

198 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 296. Vgl. auch Schnebel, »Klang und Körper«, 47-48 und Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, 44 und 58. Zu einem fundierten Vergleich zwischen unterschiedlichen Sichtweisen zum Sprachcharakter von Musik bei Schnebel und Adorno siehe auch Albrecht Wellmer, Versuch über Musik und Sprache (München: Hanser, 2009).

199 Dieter Schnebel im Gespräch mit Carolin Naujocks, »Eine experimentelle Doppelbegabung, Dieter Schnebel im Gespräch«, in: Neue Zeitschrift für Musik 4 (2018), 12-17, hier 13.

200 Das bedeutet jedoch nicht, dass die Musik als Sprache der Gefühle angesehen werden kann. In Anlehnung an Daniel Stern hat das Gestische in der Musik Christian Grüny zufolge eine affektive Dimension, beinhaltet jedoch nicht notwendigerweise eine Darstellung von Gefühlen. Vgl. Christian Grüny, »Figuren von Differenz, Philosophie zur Neuen Musik«, in: DZPhil 57 (2009/6), 907-932, hier 926.

201 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 296. Siehe zu der Musik der Säuglingsschreie und Eltern-Kind-Dialoge auch Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«; und ders., »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«; sowie Grüny, »Figuren von Differenz«, 911f. Vgl. auch Wilfried Gruhn, Musikalische Gestik (Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 2014), 10.

die reine Organtätigkeit bereits als Wurzel der Erzeugung von stimmlichem sowie körperlichem Ausdruck angesehen, was schließlich den Ausgangspunkt der Komposition *Maulwerke* für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968-1974) darstellt, dessen Idee Schnebel später in *Körper-Sprache* auf den gesamten Körper übertrug:

> So suchte ich eine Vokalkunst zu finden, die nicht bei irgendwelchem Vorgegebenen einsetzt – bei herkömmlicher Melodik oder bei avantgardistisch gezackten Linien, bei der vertrauten Sprache der Worte oder bei unkonventionellen Geräuschlauten –, sondern die da ansetzt, wo die Erzeugung von Stimmlichem insgesamt ihre Wurzeln hat: in der Artikulation. Wenn wir singen, reden oder auch bloß lachen, weinen, so artikulieren wir, ›drücken wir aus‹, und zwar durch Organtätigkeit.[202]

Diese vorsprachlichen und vormusikalischen Vorgänge stellen dabei Ausdrucksmittel dar, die Schnebel zufolge eine ursprüngliche Expressivität herstellen, welche in seelische Tiefen reicht:

> In den *Maulwerken* und ansatzweise in *Körper-Sprache* wurden die stimmlichen Erzeugungsprozesse selbst erschlossen und es kam zur Komposition vormusikalischer und vorsprachlicher Vorgänge. Insofern bildeten diese Stücke die Endpunkte einer Entwicklung, nämlich die Komposition von korporalen Produktionsverläufen, seien sie stimmlich oder gestisch. Diese setzt ein an den Wurzeln von Musik und Sprache, dringt ein in ein ›Vor‹ von Musik und Sprache, die Unmittelbarkeit stimmlicher und korporaler Äußerungen mit dem Effekt direkten Ausdrucks: ein exprimere – herausdrücken – aus dem Körperinneren, und also einer ursprünglichen Expressivität. Was auch in seelische Tiefen reicht.[203]

Musik partizipiert somit an vorsprachlichen Selbst- und Weltverhältnissen, die Grüny zufolge als Figuren von Differenz zu beschreiben sind: »An etwas zeigt sich etwas anderes und dieses andere entwickelt ein die Wirklichkeit erweiterndes Potential.«[204]

Auch wenn die zugrundeliegende Idee des Werkes *Körper-Sprache* in einer nicht klingenden Organtätigkeit liegt, wurden die stummen Körperbewegungen jedoch nach musikalischen Parametern gestaltet und komponiert.[205] Der Komponist versuchte dabei

---

202 Dieter Schnebel, »Maulwerke«, in: Programm der Donaueschinger Musiktage 1974 (18.-20. Oktober 1974), hg. v. Josef Häusler (Donaueschingen: 1974), 19-21, hier 19.

203 Dieter Schnebel, »Stimme, Geschichte und Wesen«, in: Stimmen (=Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 43), hg. v. Artwin Nimczik und Hans Baessler (Mainz: Schott, 2003), 284-292, hier 288.

204 Grüny, »Figuren von Differenz«, 907.

205 Die Idee einer Strukturierung des Materials bzw. Ordnung von Einzeleigenschaften leitet Schnebel aus der seriellen Musik ab. So sagte Schnebel noch kurz vor seinem Tod: »Das serielle Denken ist für mich nach wie vor wichtig. Aber nicht mehr als Kompositionstechnik, sondern als Denken. Seriell denken heißt, Dinge quantenmäßig ordnen, sagen wir mal Werte von null bis zehn, und dabei ein Gleichgewicht der Stufen zu garantieren. Und das wende ich auf alles Mögliche an. Letztlich könnte man auch das Naseputzen seriell gestalten. Das sind verschiedene Akte, die müsste man zunächst zerlegen. Es ist auch eine Serialisierung von Alltagsvorgängen.«Dieter Schnebel im Gespräch mit Naujocks, »Eine experimentelle Doppelbegabung«, 15.

Körperbewegungen wie Melodien und in gewisser Weise auch wie Akkorde zu komponieren: »Wenn nun eine Gruppe synchron springt, dann sind das Akkorde. Man kann auch wunderbare Kontrapunkte komponieren, auch Imitationen, aber Imitationen in einem anderen Parameter.«[206] Da der Parameter des Klanges ausgelassen wurde, stehen die Parameter der Zeitgestaltung und Intensität nunmehr im Mittelpunkt. Dabei entsteht ein Stück für Körper und Organe des Körpers, welche rhythmisch-dynamisch gestaltet und geformt werden:[207] »Die Größe der Gebärde, ihr Ort (oben, unten, in der Mitte), ihre Intensität, ihre Dauer, ihre Struktur und ihr Rhythmus – all das mag komponiert werden, und die Gesten gewinnen dann selbst musikalisches Wesen, werden zu optischen Klängen.«[208] Die daraus resultierende sichtbare Musik verwendet Volker Straebel zufolge Mittel, die klingender Musik entlehnt sind: Motive werden entwickelt, variiert, kombiniert und wieder aufgegriffen. Fortführungen, Überlagerungen und kontrapunktische Strukturen werden mehrstimmig verarbeitet. Soli, Ensemble und Tutti wechseln sich ab. »Es wird, wie Dieter Schnebel in *ki-no* formuliert hatte, eine ›Musik jenseits des Klanges‹ etabliert, nicht jedoch in der akustischen Vorstellung, sondern im Sehsinn höchst real erfahren.«[209]

Die künstlerische Verarbeitung von Organtätigkeiten impliziert dem Komponisten zufolge schließlich einen Prozess des Bewusstwerdens von Körperbewegungen, das auch das Körpergefühl sowie ein Erspüren der seelischen Ströme, welche sich in den Bewegungen äußern, miteinschließt.[210] Innerhalb dieses Vorgangs werden drei Materialfelder entwickelt, die »Übungen«, die »Geschichten« und das »Nicht-Tun«. Im Rahmen der »Übungen« wird zunächst das Bewusstwerden der Organbewegungen in Form eines Experimentierens mit den Gliedern, eines etüdenhaften Formens von Bewegungen und eigenwillig phantasievollen Gestaltens mit Gesten geschult.[211] In diesem Übungsprozess werden Körperfunktionen in den Mittelpunkt gestellt, denen im Alltag zumeist wenig Aufmerksamkeit zuteil wird. Solchen unbewussten Bewegungsroutinen wird oftmals sogar erst dann Beachtung geschenkt, wenn sie ihren Dienst verweigern, oder aber verändert und perfektioniert werden sollen.[212] In *Körper-Sprache* geht es schließlich darum, seine ganze Konzentration dem Körper zu widmen und seine Funktionen genau zu studieren.[213] Die »Übungen« sind jedoch nicht bloß als Vorstadien anzusehen, son-

---

206 Dieter Schnebel im Gespräch mit Jarzina, »Dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater«, 129.

207 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 291.

208 Schnebel, »Klang und Körper«, 47.

209 Volker Straebel, »Musik gibt es nicht, Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers/Zuhörers, Dieter Schnebels Instrumentales Theater«, in: Asja Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, Dieter Schnebels visible music, Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie, Solo für einen Dirigenten (= Körper Zeichen Kultur Band 14), (Berlin: Weidler, 2005), 172-185, hier 184.

210 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 7.

211 Vgl. ibid.

212 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 293. Mit Bezug auf den Körper als primäres Instrument der Musik stellt auch Wolfgang Rüdiger fest, dass dieser oftmals übersehen wird und erst zum Thema wird, wenn etwas nicht funktioniert. Vgl. Wolfgang Rüdiger, *Der musikalische Atem, Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik* (Aarau: Nepomuk, 1999), 7; vgl. auch Foucault, »Der utopische Körper«, 30.

213 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 208.

dern können später in den Ablauf einer Aufführung integriert werden, indem sie die Materialfelder der »Geschichten« und des »Nicht-Tuns« einleiten, fortsetzen, kontrastieren, sie als unabhängige Vorgänge begleiten oder selbst zu größeren eigenständigen Teilen zusammengestellt werden.[214] Damit werden sie zu wesentlichen Vorgängen von *Körper-Sprache*. Das zweite Materialfeld, die »Geschichten«, beschäftigt sich mit der organischen und psychischen Entwicklung der Bewegungsabläufe zu Klein- und Großverläufen. Dabei können zwei oder mehrere Körper als Urform der Gesellschaft interagieren, oder einzelne Körper sich im Rahmen von Individuationen präsentieren.[215] Im Unterschied zu den »Übungen«, welche abstrakte oder expressive Körperfiguren ohne eindeutigen Inhalt formen, erzählen die »Geschichten« »die Naturgeschichte und die Historie der menschlichen Bewegung«:[216]

> [D]as Baby, bevor es auf die Welt kommt, ist – wie soll ich sagen – ja zunächst eine Körperkugel, aus der dann allmählich die Gliedmaßen – Arme, Beine und auch der Kopf – herauskommen. Die Mundorgane habe ich weggelassen, denn das ist ja in den ›Maulwerken‹ erledigt. Dann habe ich einerseits eine Geschichte der Körperbewegungen komponiert. Das sind richtige Szenen, wo die Darsteller auf der Bühne Kugeln bilden und dann in dieser Kugel eine Spannung entsteht – und dann platzt sie auf. Es ist quasi ein Geburtsvorgang. Dann kommen die Gliedmaßen nacheinander ins Spiel. Das ist alles noch im Liegen. Dann kommt das Sichaufrichten, Sitzen und dann schließlich auch das Stehen, wie das auch bei den Kindern der Fall ist. Zuallererst kriechen sie, und dann allmählich richten sie sich auf – und das habe ich auch noch von den eigenen Kindern in Erinnerung, wie sie zum ersten Mal stehen – dieses Glücksgefühl, aber auch die Angst, dass man gleich wieder fällt, und dann kommt der Gang. Dann gibt es eine große Geh-Szene und dann werden die Körperbewegungen krank. Der Körper leiert aus, und es ist somit eine Geschichte des Körpers bis zum Ende.[217]

Hinsichtlich der menschlichen Bewegungen weist Schnebel darauf hin, dass diese grundsätzlich dem Leben zugewandte wie auch das Leben beeinträchtigende oder zerstörende Aspekte implizieren.[218] Die Verarbeitung positiver und negativer Körperaktionen bzw. die Darstellung einer Entwicklung von gesunden zu kranken Bewegungen basiert auf den vorausgehenden »Übungen« und durchzieht das gesamte Werk. In Bezug auf eigenschöpferische Anteile im Rahmen von eingefügten Soli berichtet Schnebel schmunzelnd von seiner Beobachtung, dass die Aufführenden bei den negativen Aktionen weitaus erfindungsreicher gewesen seien.[219] Dies spiegelt die grundsätzliche Erfahrung vieler Menschen wider, dass ein funktionierender Körper weniger bewusst wahrgenommen wird als ein kranker. Der gesunde Körper ist schließlich jedoch nicht nur für die Aufführenden weniger im Fokus der Aufmerksamkeit: Auch das Publikum scheint Abweichungen von der Norm ebenfalls oftmals bewusster

---

214 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache*, 15.
215 Vgl. ibid., 7.
216 Ibid., 16.
217 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 291f.
218 Vgl. ibid., S. 293.
219 Vgl. ibid.

wahrzunehmen als gesunde Körperaktionen. Die Gegenüberstellung von gesunden und kranken Bewegungsmomenten findet sich schließlich auch im dritten Materialfeld, dem »Nicht-Tun«, das in Form von Phasen der Inaktivität in den Ablauf des Werkes integriert wird. Die Körper bilden hier Figuren in Form stehender Bilder gruppierter Körper, die von positiven Ruhepunkten und Entspannungsmomenten bis zu negativen Erstarrungssituationen reichen. Aufgrund ihrer trennenden Funktion gliedern und strukturieren diese »Nicht-Tun«-Phasen die gesamte Komposition.[220] Erst indem die »Übungen«, die »Geschichten« und das »Nicht-Tun« zu einem organischen Ganzen verbunden werden, entsteht das »Werk« *Körper-Sprache* in Form eines Produktionsprozesses auf der Bühne.[221] Die Partitur weist lediglich eine Mischung aus verbalen Erläuterungen und Zeichnungen auf, die die Körperteile, Bewegungsarten, Gesten, Posen, Rhythmiken und Aktionen im Raum »fast wie eine Gebrauchsanweisung des Körpers«[222] beschreiben, welche zu Serien von Einzelbewegungen, Bewegungsarten sowie Ausdrucksregionen verbunden werden sollen.[223] Im Zusammenhang des Gesamtablaufes bilden Schnebel zufolge die »Übungen« offene Verläufe, die »Geschichten« geschlossene und die Phasen des »Nicht-Tuns« amalgamierende Verläufe, welche einen musikdramatischen Prozess mit homophonen, heterophonen, polyphonen, sukzessiven oder polyphon simultanen Passagen entstehen lassen.[224] Eine akustische Ebene von ursprünglich vorgesehenen Klangspuren wurde im mehrfach modifizierten Ablaufplan der Uraufführung schließlich weitestgehend eliminiert, da sie die lautlose Expressivität des Werkes in der Wahrnehmung des Komponisten störten.[225]

Die Prozesskomposition *Körper-Sprache* ist keine auf ein bestimmtes Resultat ausgerichtete oder fixierte Komposition. Diese Musik soll vielmehr stets von Neuem als Prozess und als Ergebnis künstlerischer Kommunikation zwischen dem Komponisten, den Aufführenden und den Hörern verstanden werden.[226] Der Begriff des Produktionsprozesses, den Schnebel erstmalig für seine 1968 geschriebene Komposition *Maulwerke* verwendete, suggeriert laut Asja Jarzina Vorgänge, die sich im status nascendi und nicht im status quo befinden: Unfertiges und Fragmentarisches wird durch die Prozesshaftigkeit hervorgehoben, was somit einen Kontrast zum traditionellen Werkverständnis impliziert.[227] Neben den oben mehrfach angesprochenen dem Leben zugewandten, gesunden Bewegungsaspekten sowie den das Leben beeinträchtigenden und zerstörenden Momenten dieses Werkes, die an für jedermann bekannte Körpererfahrungen anknüpfen und damit auf die reale Erfahrungswelt direkt und unmetaphorisch Bezug nehmen, stellt insbesondere auch die besondere Prozesshaftigkeit dieses Werkes einen zusätzlichen distanzverringernden Impetus her, da Produktionsprozesse nicht vorgetäuscht, sondern real auf der Bühne durchgeführt werden. Die Tatsache, dass Körperprozesse an die tägliche Erfahrungswelt des Publikums anknüpfen, bedeutet jedoch nicht, dass

220 Vgl. Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, 61.
221 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 6-7.
222 Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, 61.
223 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 217.
224 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 23.
225 Vgl. ibid., 95.
226 Vgl. Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, 21.
227 Vgl. ibid.

diese die allgemeine Verständlichkeit der Musik erhöhen, wie Schnebel hinsichtlich der »Atemzüge« aus den *Maulwerken* treffend beschreibt:

> Die 68er mit ihrem Vorwurf, ›Ihr seid unverständlich‹, haben in mir einen Gegenimpuls wachgerufen: Ich mach' jetzt etwas, das ganz verständlich ist, ich komponiere ein Stück über den menschlichen Atem. Atmen ist eine Grundgegebenheit des menschlichen Lebens, atmen müssen wir alle. Nun habe ich freilich aus den Atemvorgängen Kunst gemacht. Ich habe – immer noch seriell denkend – die Atemvorgänge strukturiert in den Parametern Geschwindigkeit, Intensität und Klangfarbe und dachte, jetzt habe ich ein allgemeinverständliches Stück geschrieben: Denkste![228]

Die besondere Form der Distanzverringerung von *Körper-Sprache* lässt sich insbesondere an einer Reihe von Lernprozessen zeigen, an der alle an einer Aufführung Beteiligten teilhaben. Der sich in Raum und Zeit artikulierende Körper wird in den hier durchgeführten Arbeitsprozessen laut Christa Brüstle in Kommunikation und Konfrontation mit Anderen erfahrbar.[229] Die verschiedenen Aktionen werden dabei hinsichtlich einer sozialen Kompetenz des Körpers in Bezug auf das Gruppenverhalten und -gefühl in und vor der Gruppe erprobt.[230] Vor diesem Hintergrund finden sich in den körperlichen Erfahrungsprozessen dieses Werkes dem Komponisten zufolge Räume für Selbstentfaltung und Eigenausdruck,[231] die auch Lernprozesse initiieren. Die bewusste Erlernung und Einübung der Organfunktionen und ihrer Varianten kann jedoch auch das Ablegen gewohnter und ausgebildeter Fähigkeiten erfordern. Die Sängerin Carla Henius, die bei der Uraufführung der wesensverwandten *Maulwerke* mitwirkte, beschreibt, dass für professionelle Vokalisten zum Teil sogar ein Verlernen ihrer Spezialfähigkeiten nötig war, was für sie eine beinahe schmerzhafte Selbstanalyse zur Folge hatte,[232] welche sich in ähnlicher Weise auch bei *Körper-Sprache* einstellen kann. Lernen impliziert hier – im Sinne Waldenfels' – in besonders hohem Maße auch ein Verlernen, das Gewinn und Verluste mit sich bringt.[233] Das vielschichtige Erfahrungsspektrum von schmerzhafter Selbstanalyse über Selbstentfaltung bis hin zu einem ungehemmten Eigenausdruck deutet auf das pädagogische Potential von *Körper-Sprache* hin, das sich zudem insbesondere auch für Schul- und Laiengruppen eignet, da es bei Bewegungsabläufen aus der alltäglichen Erfahrungswelt ansetzt, keine Vorkenntnisse erfordert und damit grundsätzlich für jedermann zugänglich ist.[234] Aus diesen Gründen wurden auch die *Maulwerke* schon oft in Versuchen zur Einübung »selbstbestimmten Lernens« eingesetzt, deren spezielle Versuchsansätze schließlich in einschlägiger Literatur bereits 1980 kon-

---

228 Dieter Schnebel im Gespräch mit Naujocks, »Eine experimentelle Doppelbegabung«, 15.

229 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 210.

230 Vgl. ibid.

231 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 13-14.

232 Vgl. den Bericht der Sängerin Carla Henius, die 1971 bei der Uraufführung der Atemzüge mitwirkte, zitiert nach Brüstle, Konzert-Szenen, 210.

233 Vgl. Waldenfels, Das leibliche Selbst, 180.

234 Vgl. Schnebel, »Maulwerke«, 20 und Dieter Schnebel, »Schulmusik, Bericht über eine Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik«, in: Musik & Bildung 12 (1980/2), 92-96, hier 94.

trovers diskutiert wurden:[235] »Die Frage, ob dadurch der zivilisierte Körper befreit oder der ›Schülerkörper‹ im Verlauf der Artikulations- und Kommunikationsübungen umgekehrt ›erzogen‹ werden könne […], geriet unter Pädagogen zur Streitfrage.«[236]

Ähnlich wie in *Körper-Sprache* werden auch in den *Maulwerken* Aufführungsversionen erarbeitet, die entweder genau geplant, ungefähr festgelegt oder spontan hervorgebracht werden.[237] Die Produktionsprozesse selbst werden aufgeführt und somit veröffentlicht.[238] Diese Verfahrensweise birgt jedoch auch Gefahren, auf welche die Sängerin Carla Henius bezüglich der *Maulwerke* hingewiesen hat: Sie berichtet von der enttäuschenden Erfahrung, dass Aufführungen der *Maulwerke*, auch wenn sie glänzend präsentiert wurden, ihre ursprüngliche Intensität, ihre Spannungen und ihr immanentes Konfliktpotential auf der Bühne verlieren können.[239] Christa Brüstle weist vor diesem Hintergrund auf den in diesem Fall problematischen Aspekt der Authentizität hin, da Schnebels Anspruch, Authentisches, i.e. Ursprüngliches vorzuführen, die Aufführenden mit folgender Frage konfrontiert: Wie kann eine Bühnenpräsentation und Inszenierung von authentischen Probe- und Produktionsprozessen überhaupt möglich sein und als solche wahrgenommen werden?[240] Klepacki zufolge besitzt die Probe einen tendenziell geschützten, geschlossenen und tastenden Charakter und ist dadurch durch das

---

235 Vgl. Werner Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte, Versuch in didaktischer Absicht«, in: Musik & Bildung 12 (1980/1), 74-83; Franz Firla, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in Musik & Bildung 12 (1980), Heft 2«, in: Musik & Bildung 12 (1980/5), 328f; und Christoph Richter, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in Musik & Bildung 12 (1980/2)« in: Musik & Bildung 12 (1980/5), 329.

236 Brüstle, Konzert-Szenen, 211. Anders als es in Brüstles Zitat erscheinen mag, geht es in meiner Lesart der Kontroverse zwischen Pütz, Firla und Richter aus dem Jahr 1980 (siehe vorangehende Fußnote) eher um die Frage, ob eine Einstudierung der »Atemzüge« für eine Hauptschulklasse der Jahrgangsstufe 6 adäquat ist und ob der Ansatz von Pütz genügend reflektiert ist.

237 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 7.

238 Vgl. Hans Rudolf Zeller, »Atemzüge, Maulwerke – Produktionsprozesse«, in: Dieter Schnebel (= MusikKonzepte 16), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text und kritik, 1980), 52-66, hier 57.

239 Vgl. Carla Henius, »Lehr-Stück«, in: Dieter Schnebel (= MusikKonzepte 16), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text und kritik, 1980), 67-73, hier 73.

240 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 211-212. Zum Begriff der Authentizität siehe auch Knaller, »Authentisch/Authentizität«, 40-65; dies., Authentizität, Diskussion eines ästhetischen Begriffs (München: Wilhelm Fink, 2006). Susanne Knaller zufolge sind Texte Peter Handkes aus den 1990er Jahren »ebenso wie die von den Fernsehsendern am laufenden Band produzierten Reality-Shows nur der vorläufig letzte Höhepunkt eines seit dem 18. Jh. in Gang gesetzten Spiels mit Authentizitätseffekten und dem Wissen, dass ›authentisch‹ immer den Willen zu – oder das Wissen um – Konstruktion und Inszenierung einschließt.«Ibid., 65. Siehe weiterführend auch Alessandro Ferrara, Reflecitve Authenticity, Rethinking the Project of Modernity (London und New York: Routledge, 1998); Heiner Keupp et al., Identitätskonstruktionen, Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne (Reinbek: Rowohlt, 1999), 263f; Erika Fischer-Lichte et al. (Hgg.), Inszenierung von Authentizität (Tübingen und Basel: A. Francke, 2. Aufl. 2007); Wolfgang Funk und Lucia Krämer (Hgg.), Fiktionen von Wirklichkeit, Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion (Bielefeld: transcript, 2011); Matthias Sträßner, »Natürlichkeit und Künstlichkeit, Versuch über das Authentische«, verfügbar auf https://www.deutschlandfunk.de/natuerlichkeit-und-kuenstlichkeit.1184.de.html?dram:article_id=185468, letzter Zugriff: 1.9.2019; Diedrich Diederichsen, »Der Imperativ des Authentischen«, in: polar 13 (2012), verfügbar auf http://www.polar-zeitschrift.de/polar_13.php?id=615#615,

Prinzip der Konsequenzvermindertheit theatraler Handlungen gekennzeichnet. Daraus resultiert in sozialer Hinsicht für die Aufführung »eine spezifische Konsequenzsteigerung in der Erscheinung, da sich der Schauspieler körperlich der Wahrnehmung durch das Publikum und damit immer auch der Begutachtung, der Bewertung und der Kritik aussetzt. Der Schauspieler-Körper wird damit zu einem expliziten und öffentlichen Körper.«[241] Diese für Proben und Aufführungen charakteristischen Aspekte lassen sich allein aufgrund der unterschiedlichen Situation mit und ohne Publikum nicht oder nur kaum umkehren, sodass ein Probenprozess mit Publikum immer Aufführungscharakter erhält und eine Aufführung ohne Publikum automatisch als »Probe« für den Ernstfall angesehen wird. Eine »authentische« Darbietung von körperlichen und bewusstseinsverändernden Erfahrungsprozessen hängt Christa Brüstle zufolge schließlich einerseits maßgeblich von den Bemühungen, der Glaubwürdigkeit und der Überzeugungskraft der Aufführenden ab, auf der Bühne eine authentische Probensituation herzustellen. Auf der anderen Seite muss jedoch auch das Publikum die Bereitschaft mitbringen, das Gezeigte als etwas Authentisches wahrzunehmen oder darf zumindest diese Möglichkeit nicht grundsätzlich anzweifeln.[242] In Anlehnung an Christian Strub formuliert Brüstle, dass im Idealfall eine Überbrückung stattfindet, »so dass die vermittelnde Funktion der Darstellung zugunsten der Ermöglichung einer ›magischen‹ Teilhabe am Geschehen ausgeblendet oder vergessen wird, die Vermitteltheit der Darstellung wird gebrochen.«[243] Dies betrifft die Ausblendung einer künstlerisch distanzierten Wahrnehmungsausrichtung, welcher für viele Menschen ein Inbegriff von Theater- und Konzertaufführungen ist. Die von Fischer-Lichte beschriebene besondere Form des Wahrnehmungszprozesses des Gegenwartstheaters, der Wahrnehmungsunsicherheiten nicht ausblendet, sondern vielmehr zum Gegenstand hat, impliziert somit – den gerade beschriebenen »Idealfall« Brüstles miteinschließend – unterschiedliche Wahrnehmungsausrichtungen, die auch bei Schnebel in Form einer perzeptiven Multistabilität in Schwingung geraten.[244] Die Wahrnehmenden werden dabei in einen Zustand des Pendelns zwischen der Wahrnehmung von künstlerisch dargestellten Prozessen und derjenigen realer authentischer Körpererfahrungen und -prozesse versetzt, die verschiedene Körperbetrachtungen, wie den fühlenden Körper, den Werkzeugkörper, den symbolischen Körper, den gesellschaftlich geformten Körper und den interagierenden Körper miteinschließen. Christa Brüstle ergänzt zudem den »Bühnenkörper«,

letzter Zugriff: 1.9.2019; Eva Illouz (Hg.), Wa(h)re Gefühle, Authentizität im Konsumkapitalismus (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018).

241 Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 225; vgl. auch Andreas Kotte, Theaterwissenschaft, Eine Einführung (Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005), 41f.

242 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 212.

243 Ibid.; vgl. auch Christian Strub, »Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität«, in: Authentizität als Darstellung, hg. v. Jan Berg, Hans Otto Hügel und Hajo Kurzenberger (Hildesheim: Universitätsverlag, 1997), 10-14.

244 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 152. Zum Begriff der perzeptiven Multistabilität siehe auch Kapitel II/3 sowie II/7 dieser Arbeit.

der sich nicht in einem traditionellen Theaterrahmen des »So-tun-als-ob« bewegt.[245] Ein solcher Körper erlebt nicht Gefühlszustände schauspielerisch nach, »sondern er erzeugt diese automatisch durch die Disposition des Materials.«[246] Ganz im Gegensatz zu traditionellen Musikaufführungen führen die Produktionsprozesse in *Körper-Sprache* gerade keinen möglichst perfekt funktionierenden Körper vor, sondern vielmehr die Erforschung und Widerstände eines zum Teil nicht kontrollierbaren Bühnenkörpers. Auch Interaktionsprozesse unter den Mitwirkenden, welche im Ensemble oder Orchester gemeinhin möglichst dezent stattfinden, werden in der hier beschriebenen Prozesskomposition offengelegt und ins Zentrum gestellt. Dabei präsentiert sich der Körper in seiner Materialität und Funktionalität als Ursprung und Medium psychischer Verfassungen, Emotionen und Befindlichkeiten:[247] Schnebels Lernprozesse haben schließlich einen bewussten und »authentischen« Gebrauch des Körpers in allen Bereichen des Lebens zum Ziel und können daher – wie im Folgenden skizziert – auch auf der Grundlage einer »Pädagogik des Performativen« betrachtet werden.

Angeregt durch die in den 1950er Jahren einsetzende performative Wende in den Künsten und durch die darauf folgende geistes- und kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung[248] werden performative Möglichkeiten und deren Potentiale seit den 1980er Jahren auch in der Pädagogik diskutiert und gewinnen zunehmend an Bedeutung.[249] Unter dem Titel einer »Pädagogik des Performativen« widmen sich neuere Ansätze vorwiegend sozialen und pädagogischen Prozessen, Interaktionen und Handlungsvollzügen, der Körperlichkeit und Materialität von Gemeinschaften und Erziehungs- und Bildungssituationen sowie der Herstellung von Wirklichkeiten.[250] Diese knüpfen dabei an die Auffassung an, moderne Gesellschaften als Inszenierungsgesellschaften anzusehen, in denen der Lebensraum jedes einzelnen Individuums inszeniert und als Bühne ge-

---

245 Vgl. ibid., 211-212. Vgl. auch die in der Einleitung dieser Arbeit erwähnte Unterteilung Zirfas' in musikalischen Sinnenleib, Werkzeugleib, Erscheinungsleib, symbolischer Leib und sozialleibliche Körperlichkeit. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 37.

246 Michael Hirsch, »Der Komponist als Menschendarsteller, Das Theater Dieter Schnebels«, in: *SchNeBeL 60*, hg. v. Dieter Schnebel, Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper (Hofheim: Wolke 1990), 347-359, hier 353.

247 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 213-214.

248 Siehe weiterführend insbesondere Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*.

249 Siehe exemplarisch Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 74-83; Firla, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in *Musik & Bildung* 12 (1980/2)« 328f; Richter, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in *Musik & Bildung* 12 (1980/2)« 329; Lars Oberhaus, *Musik als Vollzug von Leiblichkeit, Zur phänomenologischen Analyse von Leiblichkeit in musikpädagogischer Absicht* (Detmold: Die blaue Eule, 2006); Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hgg.), *Pädagogik des Performativen: Theorien, Methoden, Perspektiven* (Weinheim und Basel: Beltz, 2007); Malte Pfeiffer, »Performativität und kulturelle Bildung«, in: *Handbuch Kulturelle Bildung*, hg. v. Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand und Wolfgang Zacharias (München: kopaed, 2012), 211-216; Rittelmeyer, *Aisthesis*; Ines Seumel, *Performative Kreativität, Anregen – Fördern – Bewerten* (München: kopaed, 2015); Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«.

250 Vgl. Christoph Wulf und Jörg Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien, Ein neuer Fokus erziehungswissenschaftlicher Forschung«, in: *Pädagogik des Performativen: Theorien, Methoden, Perspektiven*, hg. v. dies. (Weinheim und Basel: Beltz, 2007), 7-41, hier 9f.

nutzt wird, um sich selbst in der Gesellschaft zu positionieren und zu verwirklichen.[251] Diese Form der Theatralität der alltäglichen Lebenswelt bezieht sich in einem erweiterten anthropologischen Sinn auf eine schöpferische Bearbeitung der wahrgenommenen Welt, die insbesondere auch eine Transformation von Wahrnehmungsprozessen unter Verwendung des Körpers miteinschließt: »Menschen schaffen Verhältnisse und konstituieren und inszenieren immer unter bestimmten historischen und kulturellen Voraussetzungen Wirklichkeit.«[252] Diese grundlegende performative Tendenz unserer aktuellen Gesellschaft muss Wulf und Zirfas zufolge auch von der Pädagogik als einer Handlungswissenschaft berücksichtigt und miteinbezogen werden.[253] Anstelle von hermeneutischen Verfahren, die die Erziehungswirklichkeiten in ihren historischen und kulturellen Zusammenhängen zu verstehen versuchen, wird im Rahmen einer Pädagogik des Performativen Erziehung bzw. Bildung in Form von Inszenierungen und Aufführungen sowie Erziehungsprozesse als Folge von Inszenierungen und Aufführungen in den Fokus gerückt.[254] Performative Ansätze basieren dabei auf einem Begriff der Bildung, unter dem »in einer weitgehenden Bedeutung der Prozess und das Ergebnis einer Veränderung verstanden [wird], die sowohl das Selbst- als auch das Sozial- und Weltverhältnis des Menschen betrifft.«[255] Demzufolge bezeichnet Bildung die Verknüpfung von Kultur und Individualität, die es den Menschen ermöglicht, selbst an ihren eigenen Erziehungs- und Bildungsbedingungen sowie an Selbst- und Weltverhältnissen mitzuwirken.[256] Eine performative Bildungstheorie widmet sich (auch in Anlehnung an mit der Reformpädagogik verbundene Erneuerungen) nach Wulf und Zirfas nicht messbaren Qualifikationsprofilen wie u.a. konkreten Prozessen und Resultaten einer performativen Praxis sowie der damit einhergehenden performativen und reflexiven Verknüpfung von Kultur und Individualität.[257] Bildungsprozesse werden somit weniger als kognitive und evaluative, sondern vor allem als körperliche und soziale Vollzüge verstanden.

Dieser Bildungsbegriff weist große Ähnlichkeiten zu den oben skizzierten pädagogischen Absichten Schnebels auf, die er im Rahmen derjenigen Werke ausprägte, die sich auch (aber nicht nur) für die pädagogische Praxis in der Schule eignen.[258] Mit Blick auf den Werkzyklus *Schulmusik* (1973/1974), der zeitlich zwischen den *Maulwerken* und *Körper-Sprache* entstanden ist, beschreibt Schnebel, dass diese Stücke »quasi als

251 Vgl. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, »Ästhetik der Inszenierung, Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens«, in: *Ästhetik der Inszenierung*, hg. v. dies. (Frankfurt a. M: Suhrkamp, 2001), 9-47. Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

252 Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 24.

253 Vgl. ibid., 10f,

254 Vgl. ibid., 18.

255 Ibid., 11.

256 Vgl. ibid., 11.

257 Vgl. ibid., 12, 27-29.

258 Zu der im Schulkontext einsetzbaren Werkgruppe gehören neben *Körper-Sprache* u.a. auch *Visible Music I/Abfälle I/2* (1960-1962), *Visible Music II/Glossolalie* (1962), *Maulwerke für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte* (1968-1974), Schulmusik (1973-1974), *Zeichen-Sprache* (1986-1989), und *Movimento* (2017).

Lernprozesse gedacht [sind], welche eigenschöpferisches Handeln fördern wollen.«[259] Diese Aussage veranschaulicht Schnebels Interesse an dem pädagogischen Potential seiner Werke nicht nur aus den 1970er Jahren, was auch das Werk *Movimento* aus dem Jahr 2015 für die Arbeitsgemeinschaft Neue Musik Grünstadt belegt, in dem die Schüler selbst aktiv in den Schöpfungsprozess eingreifen. Schnebels grundlegender pädagogischer Ansatz zeigt, dass er bereits seit den 1960er und 1970er Jahren an künstlerisch-pädagogischen Zielsetzungen arbeitete, welche sich vermehrt wieder in heutigen pädagogischen Diskursen wiederfinden und neu verhandelt werden. Mit Bezug auf seine pädagogisch orientierten Werke wurde in den 1980er Jahren nicht nur ihre Anwendbarkeit im Schulkontext diskutiert,[260] sondern auch ihr besonderer Lebensweltbezug herausgestellt, welcher sich ganz im Sinne einer Pädagogik des Performativen auffassen lässt: Der Schulmusiker Werner Pütz diagnostiziert den *Maulwerken* sogar eine therapeutische Komponente, die er auf das psychotherapeutische Konzept des »Living Learning« von Carl Rogers und Ruth Cohn stützt.[261] Der therapeutische Aspekt besteht demnach in dem Anstoß grundlegender sensorischer und innerorganischer Erfahrungen. Pütz beschreibt den hier angeregten Lernprozess im Sinne des »Living Learning« als ein Lernen durch Selbsterfahrung, welcher sich durch die Intensivierung des Bewusstseins für die eigene Körperempfindung und der damit verbundenen Emotionen auszeichnet.[262] Im Rahmen eines selbstbestimmten Lernens kann Rogers zufolge das emotionale Erleben und die individuelle Ausdrucksfähigkeit durch das Ausbrechen aus gewohnten Konventionen gesteigert werden.[263] Werke, die Bewegungsabläufe und Organtätigkeiten als künstlerisches Material verwenden, eignen sich in besonderer Weise auch zur Einstudierung mit Jugendlichen und Laien, da sie keine musikalischen Vorkenntnisse erfordern, jedermann bekannt sind und damit eine Brücke zwischen der Erfahrungswelt des alltäglichen Lebens und der Kunst bilden. In seinem Plädoyer zur Anwendung der *Maulwerke* im Unterricht schreibt Pütz: »Ziele wie Lernen durch Selbsterfahrung, Ermöglichen von Selbstbestimmung und Orientierung an psychologischen Kategorien jedoch transzendieren den konventionellen Kunstbegriff, heben die Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst auf und verweisen auf eine neuartige Vermittlung zwischen Kunst und Leben.«[264] Die hier beschriebene Art einer Grenzauflösung ereignet sich jedoch nicht nur auf Seiten der Ausführenden, sondern überträgt sich –

259 Schnebel, »Schulmusik«, 94.

260 Siehe Auseinandersetzung zwischen Pütz, Firla und Richter (1980): Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 74-83; Firla, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in Musik & Bildung 12 (1980/2)« 328f; Richter, »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in Musik & Bildung 12 (1980/2)« 329.

261 Vgl. Carl Rogers, On Becoming a Person, A Therapist's View of Psychotherapy (Boston: Houghton Mifflin Company, 1961); Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 80. Vgl. auch zum Thema des Selbstbildungsprozesses, der Selbst- und Neuerschaffung sowie der Transformation: Jens Roselt und Christel Weiler (Hgg.), Schauspielern heute, Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten (Bielefeld: transcript, 2011), 9-16.

262 Vgl. Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 80.

263 Vgl. Rogers, On Becoming a Person.

264 Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 80.

wie bereits beschrieben – auch auf die Wahrnehmung des Publikums, welche im Sinne der bereits erwähnten »perzeptiven Multistabilität«[265] zwischen Leben und Kunst oszillieren kann. Die Präsentation eines authentischen und eigenschöpferischen Produktionsprozesses an Stelle einer »Als-ob«- Darstellung auf der Bühne bildet dabei ein treffendes Beispiel einer *Ästhetik des Performativen* und einen zentralen Unterschied zum traditionellen Theater. Die folgende Aussage Fischer-Lichtes kann in diesem Sinne auch auf *Körper-Sprache* übertragen werden:

> Sie [i.e. die Ästhetik des Performativen, Anm. d. Verf.] weist Aufführungen nicht als Sinnbild und Abbild menschlichen Lebens aus, sondern als das menschliche Leben selbst und zugleich als sein Modell. Es ist das Leben jedes einzelnen an ihr Beteiligten, das sich in ihr abspielt, und zwar buchstäblich und nicht in einem metaphorischen Sinn. Tiefer als in einer Aufführung kann sich Kunst wohl kaum auf das Leben einlassen, weiter als hier sich ihm wohl kaum annähern.[266]

Diese Parallele veranschaulicht, dass an dem Prozess *Körper-Sprache* schließlich alle an einer Aufführung Beteiligten, ob auf der Bühne oder im Zuschauerraum, ob professionell ausgebildet oder Laie, ob alt oder jung teilnehmen und die Möglichkeit erhalten, sich mit ihren persönlichen Lebenserfahrungen und Lebenswelten auf den künstlerischen Prozess *Körper-Sprache* einzulassen.

Vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen kann festgestellt werden, dass die Prozesskomposition *Körper-Sprache* eine doppelte Performativitätsdimension aufweist: Einerseits erscheinen performativ-künstlerische Prozesse auf der Bühne, die in ihrem flüchtigen und unvorhersehbaren Erscheinen eine Momentaufnahme eines Probenprozesses darstellen, welcher weder Anfang noch Ende eines übergeordneten Prozesses beinhaltet. Andererseits ereignen sich zudem auch performative Lernprozesse, welche sich nicht nur auf den Moment der Aufführung beschränken und daher weitestgehend den Aufführenden vorbehalten sind, welche im Rahmen der Beschäftigung mit dem Aufführungsmaterial eine Erforschung des eigenen Körpers sowie der eigenen Person mit dem Ziel ungehemmter Selbstentfaltung und Eigenausdruck vornehmen. Pädagogisch-performative Erfahrungen werden dabei zu einem Teil der Kunst, die sich gerade aufgrund ihrer fehlenden Produktorientierung und hohen eigenschöpferischen Anteilen der Aufführenden mit den Lernprozessen zu einer Einheit verbindet. Die Aufführenden werden somit ähnlich zu den Wahrnehmenden in einen Zustand des Pendelns zwischen der Darstellung von künstlerischen Prozessen und derjenigen realer »authentischer« Körpererfahrungen und -prozesse versetzt, wobei letztere für sie auch Lernprozesse miteinschließen. Exemplarisch kann dies an der Gehszene X1-X5 verdeutlicht werden, in deren Verlauf die menschliche Fortbewegungsform des Laufens »krank« wird.[267] Dabei werden sich kontinuierlich intensivierende Einschränkungen und Störungen des Bewegungsapparates erprobt, welche sich

265 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 152 et passim.

266 Ibid., 360.

267 Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende (1979-80) (Mainz: Schott, [Vorabzug] 2011), 69-73. Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 292.

x1: von einem Marschieren mit verkrampfter Körperhaltung (marcia) über
x2: »gebeugte oder schiefe Körperhaltung« mit verkrümmten Beinen (andante moderato),
x3: einem »gewissermaßen aus dem Gleichgewicht« geratenden »wankende[n] Gang« sowie der »Gefahr des Zusammenbrechens« (strepitoso),
x4: einer versteiften, zusammengefalteten, beschädigten, mühsamen Fortbewegung »wie amputiert« (molto rubato) bis hin zu
x5: einer »konvulsivische[n] Fortbewegung oder solche in minimalen Schüben« in einer gefesselten und verzogenen Bauch-, Rücken- oder Seitenlage (tempo delirando) zuspitzen.[268]

Die Verbindung der Beschreibungen degenerierender Fortbewegungsversuche mit musikalischen Vortragsbezeichnungen veranschaulicht die besondere Inbeziehungsetzung des Bereichs der Kunst mit den in diesem Fall mit Verfall und Krankheit einhergehenden lebensweltlichen Erfahrungen. Diese verbleiben jedoch nicht auf einer darstellerischen Ebene, was die folgenden Anweisungen nahelegen, die im Zusammenhang mit den Bewegungsformen auch den »inneren Zustand« der jeweiligen Person vorzugeben versuchen, in die sich diese versetzen soll:

x1: »gespannter innerer Zustand – wie unter Zwang«
x2: »gleichsam verhärteter innerer Zustand«
x3: »chaotischer innerer Zustand«
x4: »reduzierter Innenzustand – quasi verengter Horizont«
x5: »krampfhaft angespannter oder resigniert gelähmter Innenzustand«.[269]

Außerdem erfolgen Interaktionen, beispielsweise in Form eines »[f]ormierte[n] Gehen[s] in Gruppen von 2 – mehreren – nebeneinander und hintereinander – auf geometrisch strengen Wegen – Programme ausführen[d].«[270] Auch wenn diese gesamte Szene eine »Geschichte« des Krankwerdens des menschlichen Bewegungsapparates erzählt, sind die Bewegungen im Sinne sowohl einer Pädagogik des Performativen als auch einer Ästhetik des Performativen selbstreferentiell, selbstidentifizierend, selbstexemplikativ und vollzugsorientiert. Vor dem Hintergrund des Erprobens kranker Bewegungsformen werden somit die gesunden und für die meisten Menschen als selbstverständlich angesehenen Fortbewegungsmöglichkeiten ins Bewusstsein gebracht, wodurch die eigene Selbsterfahrung gestärkt und das bewusste Mitwirken am Selbst- und Weltverhältnis über den Bewegungsapparat angeregt wird. Die eigene, sich auch über die Art des Gehens offenbarende Identität wird schließlich als Bildungsprojekt und Gegenstand (all)täglicher (Selbst-)Inszenierung fokussiert, die hier auch im Rahmen einer künstlerischen Inszenierung in Erscheinung tritt.[271]

---

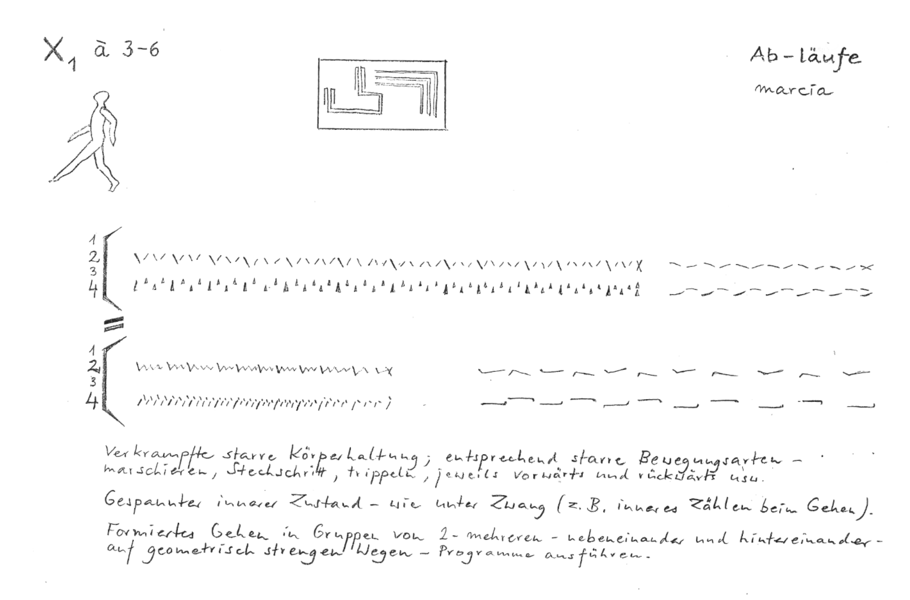
268 Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende (1979-80) (Mainz: Schott, [Vorabzug] 2011), 69-73.

269 Ibid.

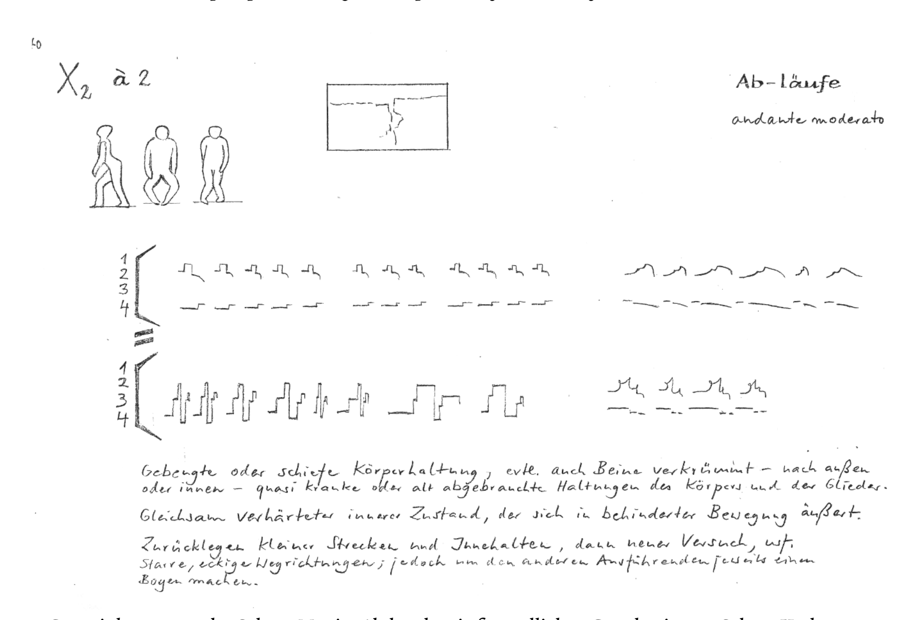
270 Ibid., 69.

271 Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 30.

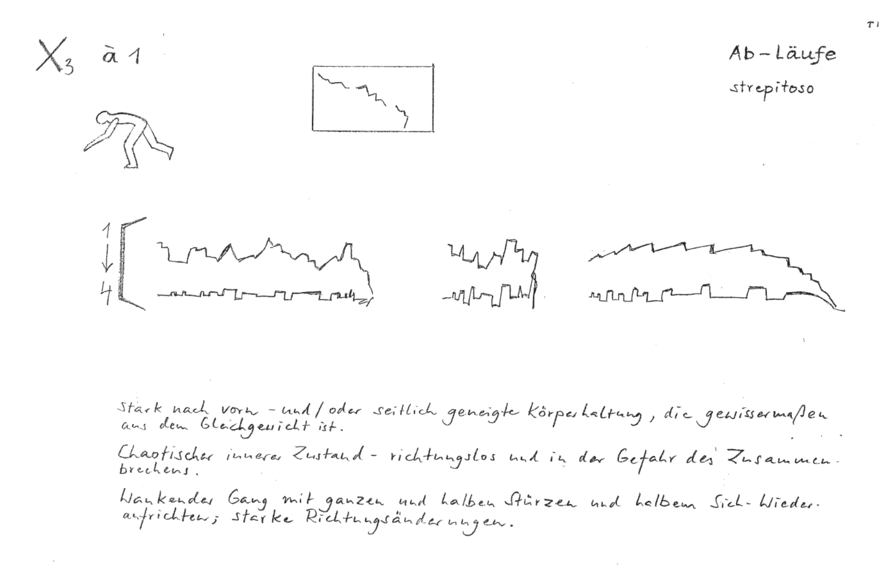
Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 69



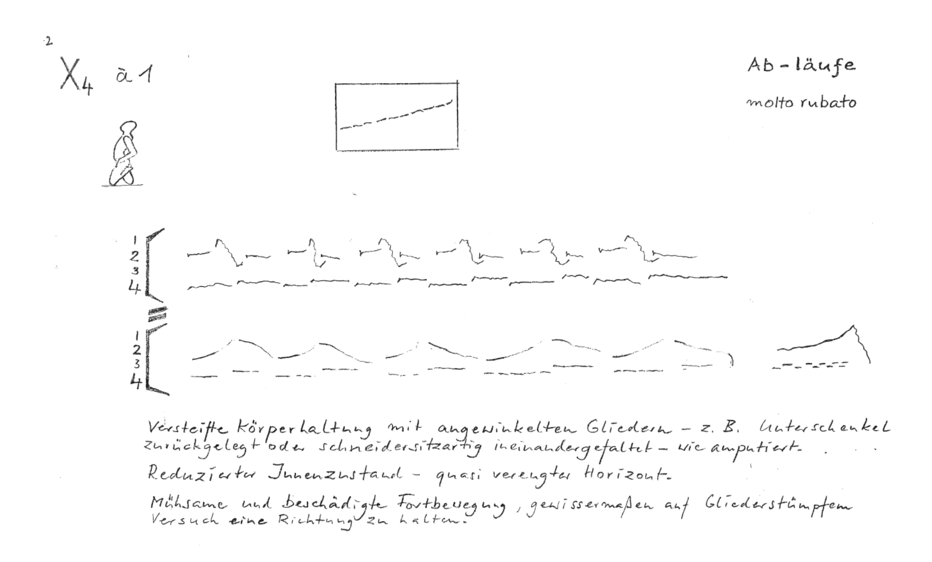
Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 70



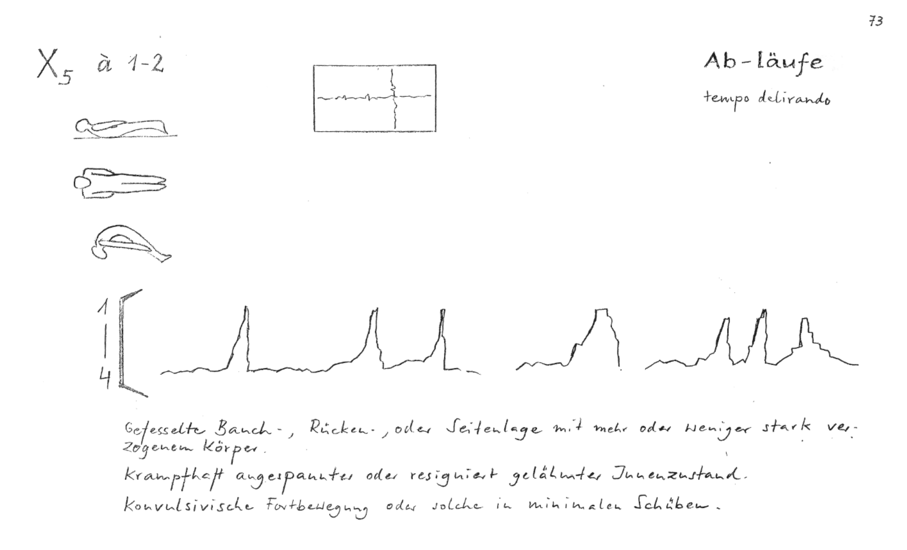
Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 71



Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 72



Dieter Schnebel, Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende, S. 73



Eine Aufführung von *Körper-Sprache* umfasst verschiedene Formen von Inszenierungen,[272] zu denen nach Wulf und Zirfas folgende Arten zählen: *Künstlerische Inszenierungen* verfolgen grundsätzlich eine Vielzahl an Zielen, zu denen u.a. Katharsis, Mimesis,[273] Legitimation, Therapie, Repräsentation und Präsenz zählen können. *Sozialen Inszenierungen* geht es hingegen vielmehr um Manipulation, Konkretisierung, Grenzziehung und Schutz. *Pädagogische Inszenierung* stellen pädagogische Handlungsziele in den Mittelpunkt, zu denen Lehren, Lernen, Erziehen und Bilden gehören.[274] Eine Inszenierung von *Körper-Sprache* scheint gleichzeitig ästhetischen sowie pädagogischen Zielsetzungen gerecht zu werden und ist aus diesem Grund dem Bereich der ästhetischen Bildung zuzurechnen. Ästhetische Bildung umfasst Christian Höppner zufolge aktive und rezeptive Komponenten aller Formen von Bildung, i.e. kulturelle Aktivitäten und Darstellungsformen, Kenntnisse von Kunst und Kultur und die Reflexion künstlerischer und kultureller Prozesse und Resultate.[275] Im Rahmen einer Pädagogik des Performativen werden diese Aspekte insbesondere durch performative Elemente in körperlichen, sozialen, situativen und inszenierten Prozessen erweitert, welche die Möglichkeit bieten, etwas von sich in Erscheinung zu bringen.[276] Dies knüpft an Tendenzen moderner Gesellschaften an, in denen »die Identität zu einem theatralen, ästhetischen Bildungsprojekt zu werden [scheint]: Identität als permanente Erfindung, als Medium der Faszination.«[277] Performative künstlerische Handlungen sollen schließlich nicht (nur) auf die Entwicklung professioneller performativer Äußerungen gerichtet sein, sondern Ines Seumel zufolge vielmehr insbesondere eine Entwicklung einer »performativen Kreativität« fördern, »deren Prinzipien und Strategien als (neue) Denk- und Handlungsmuster auch auf andere Lebensbereiche übertragbar sind.«[278] Zirfas verweist in diesem Zusammenhang insbesondere auf die Bildung eines Selbstgefühls im Kontext von Mu-

---

272 Zum Begriff der Inszenierung siehe auch Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 318-332.

273 Der Begriff Mimesis, der für Wulf und Zirfas ein wesentlicher Aspekt einer performativen Pädagogik und ästhetischen Bildung ist, geht dabei weit über eine bloße Aneignung, Imitation und Reproduktion hinaus. Vielmehr meint Mimesis bei Wulf und Zirfas Prozesse einer kreativen »Anähnlichung« an andere (Körper-)Welten, der »Anverwandlung«, die als Bewegungen auf andere Bewegungen Bezug nehmen, dabei darstellenden und zeigenden Aufführungscharakter aufweisen und mit deren Hilfe inszenatorisch Neues entsteht. Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 7-41; Christoph Wulf, »Ästhetische Erziehung, Aisthesis – Mimesis – Performativität, Eine Fallstudie«, in: Pädagogik des Performativen: Theorien, Methoden, Perspektiven, hg. v. Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Weinheim und Basel: Beltz, 2007), 42-48, hier 46-47; Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 31. Zu einer Geschichte des Begriffs der Mimesis auch in Abgrenzung zu den Begriffen Imitatio und Nachahmung siehe Petersen, Mimesis–Imitatio–Nachahmung.

274 Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 24.

275 Christian Höppner, »Musik und Kulturelle Bildung«, in: Handbuch Kulturelle Bildung, hg. v. Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand und Wolfgang Zacharias (München: kopaed, 2012), 546-552.

276 Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 30.

277 Ibid., 31.

278 Seumel, Performative Kreativität, 5.

sik, wobei eine Sensibilität entwickelt wird, die über die Musik und das Musizieren weit hinauszugehen scheint.[279] Im Rahmen dieser Übertragungsprozesse können performative künstlerische Handlungen eine Brücke zwischen der Kunst und der Erfahrungswelt des alltäglichen Lebens schlagen, wobei Selbsterfahrung, Selbstbestimmung, Selbstausdruck und Prozesshaftigkeit den konventionellen Kunstbegriff herausfordern und transzendieren und mit den Worten Pütz' »eine neuartige Vermittlung zwischen Kunst und Leben« herbeiführen können.[280]

Eine Vermittlung zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt erfolgt im Rahmen des Prozesses *Körper-Sprache* jedoch nicht nur auf der pädagogischen Ebene, sondern findet auch auf der künstlerisch-ästhetischen Ebene statt, wobei auch hier dem Körper eine herausragende Bedeutung zukommt. Bereits die im Rahmen der Erarbeitung von *Körper-Sprache* vorausgehende rein formal und systematisch vorgenommene Gliederung der Körperteile wird nicht nur zu Erfassungs- und Übungszwecken genutzt, sondern befördert dem Komponisten zufolge auch eine Einfühlung in den Körperbau, in seine Zusammenhänge und schließlich in sein Leben.[281] Dies rührt daher, dass Körperbewegungen grundsätzlich physiologische und psychologische Aspekte beinhalten und vereinen.[282] In Bezug auf die »Übungen« hat sich Schnebel von Sigmund Freuds Unterscheidung dreier Verhaltensarten inspirieren lassen: Dem »Es-haft unwillkürlichen Verhalten« (sich treiben lassen, andrängenden Regungen folgen), dem »Überichartig zwanghaften Verhalten« (vorgegebene Regeln befolgen, inneren Zwängen gehorchen) und dem »Ich-haft gestaltenden Verhalten« (selbst-bestimmendes, eigenständiges ausdrucksvolles Handeln).[283] Diese von Schnebel im Vorwort des Aufführungsmaterials selbst beschriebenen drei psychologischen Verhaltensmuster rücken den Körper als triebhaften sowie als selbst- und fremdbestimmten Körper ins Bewusstsein und deuten auf seine Stellung »zwischen naturhaften Anlagen, zivilisierter, demokratischer Anpassung und gesellschaftlicher Unterdrückung.«[284] Bewegungen von Körpern im Raum werden grundsätzlich als Formen des Verhaltens und Handelns aufgefasst, da Bewegungen im Normalfall immer mit bestimmten Intentionen verbunden sind. Aus diesem Grund können Bewegungen nicht neutral wahrgenommen werden, sondern nur in Form sich im Raum bewegender und auf diese Weise handelnder Menschen.[285] Daran anknüpfend können in der Kunst somit Situationen oder Szenen erschaffen werden, die wie kommunikative und sozio-politische »Versuchsstationen« angelegt sind und Realität auf die Bühne bringen möchten, was insbesondere Cage und Beuys in den 1960/70er Jahre versuchten und was bis heute in Form einer Praktizierung von sozialen,

---

279 Vgl. Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 23.

280 Pütz, »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte«, 80.

281 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 9-10.

282 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 119-120.

283 Vgl. Schnebel, »Einführung« zur Partitur von Körpersprache, 13.

284 Brüstle, Konzert-Szenen, 210.

285 Vgl. Frederik J. J. Buytendijk, Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung (Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer, 1956), 4; Donald Davidson, Handlung und Ereignis (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980), 73-98. Siehe auch die Kritik von Andreas Reckwitz, Die Transformation der Kulturtheorien (Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000), 114-115 und für eine kritische Auseinandersetzung mit diesem Konzept: Alkemeyer, »Bewegung und Gesellschaft«, 43-78.

politischen oder institutionellen Situationen als Kunst nachwirkt.[286] Im Rahmen solcher kommunikativer und sozio-politischer »Versuchsstationen« lassen sich folgende von Funke-Wieneke benannte Funktionsbereiche wiederfinden, welche auch in *Körper-Sprache* künstlerisch verarbeitet wurden:[287]

- Die **instrumentelle Bewegung** hat eine Veränderung der materiellen Umwelt zum Ziel.
- Die **soziale Funktion** des Sich-Bewegens trägt zur Realisierung mitmenschlicher Beziehungen bei.
- Die **sensible Funktion** von Bewegung zielt auf die Herstellung oder Erhaltung des Selbstgefühls.
- Die **symbolische Funktion** von Bewegung betrifft Gesten, die eine kommunikative Bedeutung haben.

Während insbesondere die soziale und die sensible Funktion in den bisherigen Ausführungen bereits hinsichtlich der (Lern-)Prozesse von *Körper-Sprache* angesprochen wurden, ist für Schnebel auch die hier bislang noch nicht erörterte symbolische Funktion von Bewegungen wichtig. Selbst wenn auch Metaphern und Symbole Gegenstand zwischenmenschlicher Kommunikation sind und damit auch der alltäglichen Erfahrungswelt entlehnt sein können, so sind sie als künstlerisches Mittel im Rahmen einer Musikaufführung tendenziell als distanzerhöhend aufzufassen, da sie eine nicht unmittelbar erlebende, sondern eine die Kunst interpretierende Ebene betreffen. In diesem Zusammenhang spricht Schnebel von »Kompositionen von Gestischem, im Wortsinn: von *Deutungen*«.[288] Da Bewegungen für Schnebel immer automatisch kommunikativen Zwecken bzw. Deutungen dienen, scheint die symbolische Funktion von Bewegungen mit den oben aufgegliederten Funktionsaspekten insbesondere auch hinsichtlich der künstlerischen Verarbeitung von *Körper-Sprache* untrennbar zusammenzuhängen. Aus diesem Grund differenziert Schnebel nicht zwischen den Begriffen der Bewegung (als Überbegriff) und der Geste (als der symbolischen und metaphorischen Funktion von Bewegung zugehörig),[289] da beide für ihn musikalische Kommunikations- und Ausdrucks-

286 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 119-120.

287 Vgl. Jürgen Funke-Wieneke, »Handlung, Funktion, Dialog, Symbol: Menschliche Bewegung aus entwicklungspädagogischer Sicht«, Bewegung, Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, hg. v. Gabriele Klein (Bielefeld: transcript, 2004), 79-106, hier 90-93. Vgl. auch die Klassifikation nach D. Efron in deiktische Gesten, physiographisch beschreibende Gesten (i.e. bildlich veranschaulichende Gesten oder körperliche Aktionen und Handlungen darstellende kinetografische Bewegnungsgesten), emblematische bzw. symbolische Gesten, in Christine Kühne, Körper – Sprache, Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation non-verbaler Kommunikation (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 164f; sowie die in der Einleitung dieser Arbeit erwähnte Unterteilung Zirfas' in musikalischen Sinnenleib, Werkzeugleib, Erscheinungsleib, symbolischer Leib und sozialleibliche Körperlichkeit, siehe Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 37.

288 Schnebel, »Lautende und deutende Musik« (1985), in: ders., *Anschläge – Ausschläge, Texte zur Neuen Musik* (München, Wien: Hanser, 1993), 104-112, hier 109.

289 Zu der Begriffsunterscheidung zwischen Bewegung und Geste, siehe Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 45. Für eine kleine Geschichte der Geste, siehe ibid., 45-60. Jarzina betont, dass allen Ansätzen zur Begriffsunterscheidung eine In-Beziehung-Setzung der Geste zur Sprache ge-

mittel bereitstellen und dabei als grundlegendes kompositorisches Material verwendet werden, welches die Körpergebundenheit von musikalischen Prozessen, Entwicklungen und Tendenzen vor Augen führt. Michael Hirsch leitet daraus folgende Konsequenzen für die Wahrnehmenden ab:

> Denn so sehr die Spiel- und Ausdruckshaltung etwa der *Körper-Sprache*-Interpreten rein musikalischer Natur sind, ist doch die Gesamtwirkung für den Betrachter wiederum auch eine psychologisch-dramatische, und dies liegt ganz in Schnebels Absicht. Das ergibt sich zunächst einmal aus der Tatsache, dass es menschliche Körper sind, die da auf der Bühne agieren. Ihre bloße Präsenz und ihr Zusammenwirken im Geschehen bildet von Natur aus eine psychologische, soziale und damit auch theatrale Zelle. Jede Körperhaltung, jede Bewegung und ihre Simultaneität erweckt im Zuschauer automatisch eine Fülle von Assoziationen und Geschichten, oder besser ein Arsenal für Geschichten, so streng musikalisch diese von den Akteuren auch ausgeführt sein mögen. Denn Haltungen, Gesten und Bewegungsabläufe haben durch ihre bloße materielle Nähe zu unseren alltäglichen Haltungen, Gesten und Bewegungsabläufen eine Zeichenhaftigkeit, deren ausdrucksstarken Assoziationsfeldern wir uns niemals entziehen können.[290]

Gesten werden demnach automatisch mimetisch nachvollzogen. Albrecht Wellmer bezeichnet das Verstehen von Musik auf einer elementaren Ebene grundsätzlich nicht als Erfassen von Bedeutungen, sondern als Nachvollzug von Gesten: »Gesten verstehen wir vor einem kulturellen Hintergrund; sie ›bedeuten‹ in anderer Weise als Worte oder Sätze, und das Verständnis von gestischen oder affektiven Charakteren der Musik *zeigt* sich nicht in verbalen Erklärungen, sondern eher in einem mimetischen Nachvollzug, im verständnisvollen Spielen von Musik, in ihrem Zusammengehen mit anderen Medien wie dem Tanz, dem Theater usw.«[291] Gesten scheinen demnach auf verschiedenen Ebenen Wahrnehmungskanäle anzuregen, die zwischen mimetischem Nachvollzug, kulturell bedingter Bedeutungsgenerierung und ungelenkten Assoziationsräumen changieren.

Schnebels Entscheidung, Gesten als musikalisches Material zu verwenden und zu verarbeiten, hängt eng mit seinem Interesse für die Ursprünge von Klängen im menschlichen Körper zusammen. Schnebel zufolge bedarf ein Komponist grundsätzlich des Gestischen als ein außermusikalisches »Gestaltungsprinzip«, da Musik für ihn an Sinn verlieren würde, »wenn ihre Gebärden nicht zu sprechen vermögen.«[292] Mit Bezug auf

---

meinsam ist, ibid., 58. Vgl. auch Gruhn, *Musikalische Gestik*; Christoph Wulf und Erika Fischer-Lichte (Hgg.), *Gesten, Inszenierung – Aufführung – Praxis* (München: Wilhelm Fink, 2010) sowie zur kultur- und sozialwissenschaftlichen Gestenforschung: Christoph Wulf, »Der mimetische und performative Charakter von Gesten, Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung«, in: *Paragrana* 19 (2010/1), 232-245; sowie Christine Kühne, *Körper – Sprache*.

290 Michael Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens, Dieter Schnebels theatrale Kompositionen«, in: *Positionen* 14 (1993), 9-13, hier 10.

291 Wellmer, *Versuch über Musik und* Sprache, 166, siehe weiterführend auch Wulf und Fischer-Lichte, *Gesten*.

292 Dieter Schnebel, »Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs«, in: ders.: *Denkbare Musik, Schriften 1952-1972*, hg. v. Hans Rudolf Zeller (Ostfildern: DuMont, 1972), 174-195, hier 178.

Adorno sieht er dabei körperliche Bewegungen nicht als neutralen »Baustoff«, sondern als soziokulturell und historisch geprägte musikalische Grundlage an und vergleicht in Anlehnung an Adornos *Philosophie der neuen Musik* Musik mit einem »Seismographen«, der »die seltsamen Reflexe und gestischen Verhaltensweisen [aufzeichnet], die sich in unserem Bewusstsein als Angst, Erschrecken, Erinnern vollziehen.«[293] Bestimmte Erregungszustände und Erinnerungsspuren sind demzufolge in jeden Körper eingeschrieben und können auch wieder von ihm abgelesen werden, was Jarzina in Anlehnung an Schnebel in Bezug auf Musik folgendermaßen interpretiert:

> Musik als Körper wird zum Schauplatz und Austragungsort psychischer Vorgänge, aber auch zum Ort der Aufzeichnung gesellschaftlicher Umbrüche und Veränderungen. In sie schreibt sich das Gedächtnis in Form von unlöschbaren Spuren ein, die durch bestimmte Wahrnehmungen und die Wiederholung von Affekten die damit verbundenen Vorstellungsbilder auslösen.[294]

Die Zusammenhänge zwischen Gesten, Gesellschaft und Musik hat Schnebel in seiner Dissertation zur Dynamik Schönbergs untersucht, die er in überarbeiteter Version in dem Aufsatz »Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs«[295] 1972 veröffentlicht hat. In diesen Texten interpretiert Schnebel Gesten in der Musik in Bezug auf die Entwicklung des musikalischen Materials vom Zeitalter des Barock bis zur Neuen Musik nach 1945 vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Umwälzungen, wobei er eine Verbindung zwischen den gesellschaftlichen Entwicklungen von einer Feudalgesellschaft hin zur Emanzipation des Bürgers und derjenigen des musikalischen Materials sieht. Dass Musik anfängt zu gestikulieren, wird von ihm als Ausdruck gesellschaftlicher Umbrüche interpretiert. Unter diesem Aspekt können Gesten gesellschaftliche Verhältnisse reflektieren und auf Machtstrukturen und Ohnmachtsstrukturen hinweisen.[296]

Auch wenn Schnebel in Bezug auf *Körper-Sprache* keine direkten gesellschaftlich-reflektierenden Aspekte vor Augen hatte (wobei jedoch bestimmte Gesten, wie zum Beispiel das Marschieren, automatisch gewisse Konnotationen aufweisen),[297] lassen sich auch hier Macht- und Ohnmachtsstrukturen antreffen, die sich zum einen in dem Zerfall des Körpers in Form von kranken Körperaktionen sowie in dem Aspekt des Körpers als gesellschaftlich geformtes Objekt offenbaren. Damit steht das Werk in einer Entwicklung des Körperverständnisses in der Kunst seit der Nachkriegszeit, die Christa Brüstle folgendermaßen zusammenfasst:

> Während in den Nachkriegsjahren der Protest gegen die traditionellen Institutionen, sozialen Riten und Moralvorstellungen mit einer Geste ›zurück zur Natur‹ verknüpft wurde, wird der Körper zwanzig Jahre später zum selbstverständlichen Material der Kunst. In Körperperformances ist längst nicht mehr der ›natürliche‹ Körper Hauptgegenstand, sondern einerseits mediale Bilder des Körpers und dessen Entzug, andererseits künstlerische Reaktionen auf Körpermanipulationen (Schönheitsoperationen,

293 Ibid., 186.

294 Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 42-43.

295 Schnebel, »Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs«, 174-195.

296 Vgl. Dieter Schnebel, zitiert nach Jarzina, Gestische Musik und musikalische Gesten, 40 und 128.

297 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 297.

> Gentechnik, Biopolitik), die den Körper als beliebig formbar, hybrid transformier- oder erweiterbar oder identisch kopierbar ins Bewusstsein gebracht haben.[298]

Der Körper wird schließlich multiperspektivisch wahrgenommen: Der als ein neutrales Körperobjekt analysierte medizinisch-klinische Körper, dessen Funktionen die Mitwirkenden erforschen, kann – wie bereits gesagt – nicht unabhängig von individuellen körperlichen Fähigkeiten und Körperfunktionen als Kompetenzen und Tätigkeiten des eigenen Leibes betrachtet werden,[299] was unter anderem Edmund Husserl und Bernhard Waldenfels zum Gegenstand ihrer Abhandlungen zum Verhältnis von »Körperding« versus »fungierendem Leib« erheben.[300] Es kann somit keine neutrale Auffassung des Leibes geben, sondern er lässt sich immer nur als ein bereits gestalteter und präformierter erleben, der eine individuelle Leiblichkeit aufzeigt und schließlich im Spannungsfeld zwischen Kunst und Gesellschaft gestaltet und geformt wird:[301] »Die Gesellschaft kann auch Körper verformen.«[302] Mit dieser Aussage sowie seinen Hinweisen auf unterschiedliche Verhaltensmuster zwischen triebhaften sowie selbst- und fremdbestimmten Körpern knüpft Schnebel somit an zeitgenössische Überlegungen zum Themenkomplex des Körpers an und verarbeitet diese künstlerisch in Form eines offen auszugestaltenden (Lern-)Prozesses.

Die Ausklammerung der auditiven Ebene in dieser Komposition weist auf einen speziellen Umgang mit multimedialen Aspekten dieses Werkes hin, bei denen die Körper in all ihren Facetten die Hauptakteure spielen. Musikaufführungen weisen grundsätzlich intermediale Aspekte auf, da im Zusammenhang mit der auditiven Ebene auch visuelle Elemente in den meisten Konzertformaten in Erscheinung treten.[303] Dabei ist es der Körper, der die Verbindung zwischen der klanglichen bzw. klangproduzierenden und der visuellen Ebene herstellt. Sichtbare musikalische Aktivitäten erzeugen mannigfaltige visuelle Reize, die Konzertaufführungen zu audiovisuellen Erlebnisse werden lassen. Dabei beeinflussen Stefan Drees zufolge vor allem die Mimik, die Gestik, die gestische Interaktion, die instrumentenspezifische bzw. gesangstechnische Motorik der Musiker und besondere Arten der Tonerzeugung die Wahrnehmung der Zuhörer und erweisen sich sogar »als fundamentale Voraussetzung für das kognitive, emotionale und intellektuelle Erfassen musikalischer Zusammenhänge«.[304] Die visuell erfahrbare Ebene vokaler und instrumentaler Klangproduktion trägt somit maßgeblich zu einem

298 Brüstle, Konzert-Szenen, 233.

299 Vgl. ibid., 209.

300 Vgl. Waldenfels, Das leibliche Selbst, 42 und 249. »Das Körperding wäre etwas, das ich beschreibe; der fungierende Leib ist der, der im Wahrnehmen, im Handeln, im Empfinden, in der Sexualität, in der Sprache usf. selbst eine bestimmte Leistung vollbringt, eine Funktion ausübt.«Ibid., 42. Fungieren bedeutet demnach auch, dass der Leib etwas leistet, eine Rolle spielt, eine Bedingung für etwas ist: »Der Leib ist das Medium, in dem eine Welt als solche auftritt.«Ibid., 249. Der Leib ist demnach beteiligt an der Konstitution der Welt. Vgl. ibid., 254.

301 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 209.

302 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 297.

303 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 42.

304 Ibid.

bedeutungskonstituierenden Prozess bei.[305] In einschlägiger Literatur wird der Begriff der Intermedialität nicht nur auf das Zusammenwirken von visuellen und auditiven Elementen angewandt, sondern beinhaltet auch mediale Interaktionen, Interferenzen, Differenzen, Phänomene der Überschreitung von Mediengrenzen sowie Wechselbeziehungen und Schnittstellen zwischen unterschiedlichen Medien.[306] Medien sind somit stets in Form komplexer medialer Konfigurationen untrennbar auf andere Medien bezogen.[307] Den komplexen Zusammenhang zwischen visueller und auditiver Wahrnehmung lässt sich auch an unterschiedlichen Arten des Musikkonsums ablesen, was Dieter Schnebel folgendermaßen beschreibt:

> Obschon Musik eigentlich für's Ohr ist, hören wir sie ungern im Dunkeln — im Halbdunkel indessen ausgesprochen gern. Konzerte, wo Musik uns aus dem Lautsprecher kommt, aber haben etwas Frustrierendes […]. Und wenn der Kopfhörer benutzt wird, der ja das reine Hören ermöglicht, tut man meist zugleich etwas anderes nebenher, und der Kopfhörer selbst wird absurderweise zum ›Walkman‹. Sicher ist konzentriertes Hören schwierig – wie alle Konzentration – und verlangt bald nach erleichternder Ablenkung. Aber auch der ernste Musikliebhaber greift, wenn er eine Platte hört, zuweilen zur Zeitung oder zu einem Buch – oder aber er liest in der Partitur mit. Bedarf also das Hören doch des Sehens? Oder sind Hören und Sehen gar aufeinander angewiesen?[308]

Im Rahmen seiner Überlegungen zu dem Zusammenwirken zwischen der visuellen und akustischen Ebene, betont Schnebel, dass die Musik Aktionen entspringt, die eine visuelle Ebene aufweisen, welche Spannungsverläufe hervorhebt und zudem Gefühle ausdrückt, da Gefühle sich sowohl in Ton als auch in Gebärde äußern.[309] Die Geste lässt sich in der Musik normalerweise nicht von der Aktion der Klangerzeugung trennen, sofern sie die auditive Ebene nicht gezielt eliminiert, rein optische Strukturen nach musikalischen Kriterien erzeugt und somit selbst zur Komposition wird, wie dies in *Körper-Sprache* der Fall ist. Die Verselbständigung der Körperaktionen im Rahmen der beinahe tonlosen Komposition *Körper-Sprache* weist jedoch umgekehrt wiederum auf die Untrennbarkeit der Medien hin: Während Musikaktionen sichtbare Aspekte aufweisen, entstehen durch Körperaktionen auch interessante Geräusche, wie zum Beispiel Schritte, Getrampel, Kleidungsrascheln und Atem, auf die man laut Schnebel keinesfalls verzichten sollte.[310]

Anknüpfend an die Tendenz zu einer maximalen Ausdehnung des Klangreservoirs in der Neuen Musik bis hin zu dem Punkt, an dem jeder Klang Musik sein kann, führt Schnebel diese Entwicklung dahingehend fort, dass er konsequenterweise schließlich

---

305 Vgl. Golo Föllmer und Julia Gerlach, »Audiovisionen, Musik als intermediale Kunstform«, in: Website Medien Kunst Netz, Abteilung Bild und Ton, verfügbar auf http://www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/audiovisionen/, letzter Zugriff: 1.9.2019.

306 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 43 und Schröter, »Intermedialität«, 129.

307 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 43.

308 Schnebel, »Klang und Körper«, 45f.

309 Vgl. ibid., 47.

310 Vgl. Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 297.

auch Gesten kompositorisch nutzt und als gleichwertige musikalische Ausdrucksmittel ansieht. Die Idee einer »sichtbaren Musik«, in der Visuelles Musik zu werden vermag, knüpft insbesondere an das zum Theater geweitete Musikverständnis John Cages an, der die Ausdrucksmöglichkeiten visueller Elemente kompositorisch erstmals gezielt erkundet und verarbeitet hat und in diesem Zusammenhang begann in seinen Partituren Aktionen zu notieren, deren Klangresultate nicht genau festgelegt sind.[311] Komponiert wurden nicht mehr Klänge, sondern Tätigkeiten, deren klangproduzierende Aktionen sich visuell vermitteln. Auch jenseits einer kompositorischen Ausgestaltung der visuellen Ebene rückt die audiovisuelle Wahrnehmung Schnebel zufolge die Musik grundsätzlich in die Nähe des Theaters: »Im Zusehen wird die Klangerzeugung zum dramatischen Vorgang.«[312] Die körperlichen Bemühung eines Musikers oder die gestische Vorbereitung und Ausführung beispielsweise eines Beckenschlags auf einem Spannungshöhepunkt sind für Schnebel theatralische Aspekte, die auch traditionellen Konzertaufführungen innewohnen: »Das Zusehen ist für mich auch immer wieder sehr spannend. Ich finde, dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater.«[313] Ob Musikaufführungen vom Publikum in diesem Sinne grundsätzlich als Theater wahrgenommen werden, hängt jedoch davon ab, ob der Wahrnehmende die visuellen Aspekte bloß als Nebenprodukt der Klangproduktion ansieht oder ihnen wie Schnebel grundsätzlich ästhetischen Wert beimisst. Wenn jedoch die Gestik wie im Fall von *Körper-Sprache* verselbstständigt wird, entsteht laut Schnebel aus dem »wunderbaren Theater« schließlich sogar »genuin musikalisches Theater«.[314] Michael Hirsch zufolge werden dabei die »traditionellen Grenzen zwischen Musik und Theater […] bei Schnebel nicht zerstört, sondern gar nicht erst aufgebaut. Es ist ein Musiktheater in statu nascendi, in dem die beiden Bereiche, die Musik wie das Theater, von ihrer gemeinsamen Wurzel aus entwickelt werden. Diese gemeinsame Wurzel ist das Leben.«[315]

Die Bezeichnungen »Musik in Aktion«, »Musik als Theater« und »Theater der Musik« werden in der Sekundärliteratur unter dem Begriff des »Instrumentalen Theaters« oder auch genauer unter »Instrumentales Musiktheater« zusammengefasst.[316] Dieser Begriff wurde erstmals von H.-K. Metzger in Bezug auf Cages *Music Walk* verwendet und bezeichnet Kompositionen, »die kraft ihrer eigenen technischen Konsequenz in eine Art Quasi-Theater« umschlagen, traditionelle Aufführungspraktiken thematisieren und in Frage stellen.[317] Die Steigerung eines Quasi-Theaters von *Körper-Sprache* in ein »genuin musikalisches Theater« fordert Erwartungshaltungen in mehrfacher Hinsicht heraus, da die Prozesshaftigkeit und die kompositorische Arbeit mit rein optischem Material in

311 Vgl. Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 30.

312 Schnebel, »Klang und Körper«, 46.

313 Schnebel im Gespräch mit Jarzina, »Dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater«, 128.

314 Schnebel, »Klang und Körper«, 47.

315 Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens«, 13.

316 Vgl. Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 30-33; Drees, *Körper – Medien – Musik*, 117; Heilgendorff, »Instrumentales Theater 1964-1981«, 5.

317 Vgl. Heinz-Klaus Metzger, »Instrumentales Theater«, in: *Dieter Schnebel* (= Fragment 34), hg. v. Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 30-33, hier 32, siehe auch Jarzina, *Gestische Musik und musikalische Gesten*, 32; Simone Heilgendorff, *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik, Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage* (Freiburg: Rombach, 2002), 121-122.

diametralem Gegensatz zu einem kulturell etablierten Konzert- und Theaterverständnis stehen. Schnebels Musiktheater lässt sich laut Michael Hirsch schließlich als ein Prozess verstehen, »in dem Musik und Theater durch die ihnen innewohnenden dialektischen Potentiale eins werden. Dadurch entsteht für den Zuhörer/Zuschauer die Möglichkeit, mit einem Wechsel in der Justierung seiner Wahrnehmungsorgane dasselbe Geschehen einmal musikalisch, einmal dramatisch zu erleben.«[318] Das sich im Grenzbereich zwischen Musik und Theater bewegende Werk *Körper-Sprache* wurde dem Komponisten zufolge meist von Schauspielern aufgeführt, die jedoch aufgrund ihres professionellen Hintergrunds besondere Herausforderungen wahrnahmen: »Die [Aufführenden] fragten mich: ›Wer bin ich da? Als Schauspieler möchte ich eine Person sein.‹ Aber *Körper-Sprache* ist kein Stück für Personen, sondern für Körper!«[319] Diese Aussage deutet auf die mehrschichtigen Schwellenüberschreitungen des Werkes *Körper-Sprache* hin, das nicht nur zwischen dem hier angesprochenen Begriffspaar Person (in Form einer darzustellenden fiktiven Rolle)/Körper, sondern auch damit zusammenhängend zwischen Musik/Theater, offenem Übungsprozess/zielgerichtetem Kunstwerk und schließlich alltäglicher Lebenswelt/Kunst oszilliert. Die Konfrontation und Verschmelzung dieser Bereiche im Rahmen von Einstudierungsprozessen und Aufführungssituationen nahm Barbara Thun, Mitglied des von Dieter Schnebel gegründeten Ensembles *Die Maulwerker*, folgendermaßen wahr:

> Wenn ich Schnebel einstudiere und aufführe, komme ich in die Situation, dass wirklich beides beides ist, der Ton ist Theater und das Sichtbare, meine Handlung, meine Körperaktion ist plötzlich Musik. Als ich angefangen habe Schnebel aufzuführen, da kam ich wirklich in die Situation, dass ich begann, jede kleinste Bewegung, die ich als Musiker machte, zu kontrollieren und ins Bewusstsein zu nehmen. Ich war als Musiker sozusagen totale Bühnenfigur, aber nicht im Sinne eines Schauspielers, sondern im Sinne eines Instrumentes.[320]

Hinsichtlich der Rezeption des Werkes *Körper-Sprache* beobachtete Schnebel einen Wandel seit der Uraufführung 1980. Während diese erste Inszenierung von Achim Freyer – auch aufgrund seiner düsteren Atmosphäre mit bunten Masken – dem Komponisten zufolge vorwiegend verstörend wirkte, beobachtete er beispielsweise vor zehn Jahren in einer Inszenierung von Daniel Ott mit Studenten sehr heitere Reaktionen. Die von Thun beschriebene Selbsterfahrung und Präsentation des Körpers als ein Instrument, mit dem reale und nicht vorgetäuschte Prozesse unmittelbar auf der Bühne vollzogen werden, kann somit je nach Inszenierung und zeitlich-räumlichen Kontext sehr unterschiedliche Reaktionen von Irritation bis hin zu Heiterkeit hervorrufen, die jedoch im Idealfall das oben angesprochene Oszillieren der Wahrnehmung zwischen verschiedenen erfahrungsgemäß getrennten Bereichen befördert.[321]

---

318 Hirsch, »Der Komponist als Menschendarsteller«, 349.

319 Interview der Verf. mit Dieter Schnebel vom 9.7.2016 in Hofgeismar, siehe Anhang, S. 291.

320 Barbara Thun, zitiert nach Straebel, »Musik gibt es nicht, Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers/Zuhörers«, 181-182.

321 Siehe insbesondere Kapitel I/3 und II/7 dieser Arbeit.

In der Gesamtschau offenbart *Körper-Sprache* die Tendenz, die alltägliche Lebenswelt mit der Kunst zu vereinen und eine Wirklichkeit auf der Bühne herzustellen, die an außerkünstlerische Handlungen angelehnt ist, wenngleich sie in ihrer Inszeniertheit klar im Bereich des »korporalen Theaters«, welches nach musikalischen Kriterien gestaltet ist, verbleibt. Die körperlichen (Inter-)Aktionen auf der Bühne werden aufgrund ihrer Einbindung in eine künstlerische Aufführung als Kunst wahrgenommen und gestalten zudem vielschichtige Zusammenhänge (insbesondere im Rahmen der hintergründig ablaufenden »Geschichten«), welche Assoziationsräume öffnen, Abstrahierungsprozesse in Gang setzten und bedeutungssuchende Interpretationen zulassen. Insbesondere durch die für das traditionelle Theater typischen Wesensmerkmale, wie beispielsweise eine klare Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum oder deutlich als Darsteller erkennbare und handelnde Personen, werden einerseits distanzerhöhende Elemente eingebracht, die die inszenierten Körperaktionen nicht alltäglich, sondern eindeutig als Kunst erscheinen lassen. Andererseits werden auf mehreren Ebenen Übergänge zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt geschaffen, welche körperliche Gesten als Ausgangspunkt und Material, Prozesshaftigkeit, körperliche Selbsterforschung und insbesondere die Selbsterfahrung betreffen und zudem pädagogische Potentiale bergen. Die in *Körper-Sprache* angelegten performativen Prozesse sind ganz im Sinne einer Pädagogik des Performativen selbstreferentiell, selbstidentifizierend und selbstexemplikativ und vollzugsorientiert und damit weniger auf ein Ergebnis oder Produkt ausgerichtet. Performative Prozesse stellen, indem sie körperlich vollzogen werden, eine gemeinsam geteilte Wirklichkeit her.[322] Auf diese Weise rücken weniger Schwellen oder Grenzen, sondern vielmehr das Zusammenwirken von Kunst und alltäglicher Lebenswelt in den Fokus der künstlerischen Auseinandersetzung. Zudem werden auch Unterscheidungen zwischen den Bezugssystemen Musik und Theater irrelevant und zu einer Symbiose verbunden, welche in diesem Fall darzulegen versucht, dass Musik noch nicht einmal das ihr eigentlich innewohnende und zugeschriebene Medium des Klanges benötigt, um unter musikalischen Kriterien als Musik und gleichzeitig als Theater erfahrbar zu werden. Die Kontextverschiebung von Körperaktionen in den Konzertrahmen weist eine Parallele zu *Smooche de la Rooche II* auf, wobei sich bei Schnebels Prozesskomposition möglichst authentische Probenprozesse auf der Bühne ereignen, während in *Smooche de la Rooche II* Versuchsanordnungen nach vorgeschriebenen Spielregeln integriert werden. Insbesondere aufgrund der Prozesshaftigkeit und Erforschung des eigenen Körpers im Rahmen der »Übungen« wird der Körper in *Körper-Sprache* nicht nur von den Aufführenden, sondern auch vom Publikum in seiner »Selbstverdopplung« sowie »Selbstdifferenzierung« in einen spürenden Leib und einen materiellen Körper in Form einer Verquickung von Selbstbezug und Selbstentzug[323] erfahren. Die Erforschung des eigenen Körpers stellt schließlich eine Verbindung zwischen Kunst und menschlicher Existenz her, was Michael Hirsch mit Blick auf die *Maulwerke* folgendermaßen schildert: »Der einzelne Ausführende entwickelt im Verlauf des Stückes den Mikrokosmos seiner physischen Existenz, der die Geschichte der menschlichen Existenz modellhaft

---

322 Vgl. Wulf und Zirfas, »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien«, 17.

323 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 42-44.

in sich birgt. Noch nie ist ein Komponist so nah an und so tief in den menschlichen Körper gedrungen.«[324]

4. »Mit letztem Atem…« Körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von »*(t)air(e)*« für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger[325]

»Ich finde, Kunst gehört auf die Grenze. Die Grenze ist die Heimat der Kunst, schon immer gewesen.«[326] Diese Auffassung Heinz Holligers stellt eine Parallele zur Ästhetik seines Zeitgenossen Helmut Lachenmann dar, der diese schriftlich reflektierte.[327] In den 1960er und 1970er Jahren bewegten sich beide Komponisten Lachenmann zufolge »auf gleichen Pfaden«[328] in Richtung eines Ausbruchs und Aufbruchs, und zwar

> nicht nur aus den eigenen bislang vorgegebenen kompositionspraktischen Begrenzungen […]: sie [i.e. die Kompositionen, Anm. d. Verf.] gehörten auch zu jenen Signalen nach außen, mit denen eine nachrückende Generation ihre Verantwortungsbereitschaft für den innovativen Auftrag von Musik gab, nachdem die ältere Generation (Boulez, Nono, Stockhausen) einen Boden bereitet hatte, auf dem bequem sich anzusiedeln tödliche Stagnation bedeutet hätte.[329]

Die Erweiterung der traditionellen Klang- und Instrumentenbehandlung stand für Lachenmann genau wie auch für Holliger im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzungen, wobei sie anders als beispielsweise ihre Zeitgenossen Cage, Kagel, Schnebel oder Ligeti stärker an einem traditionellen Werkbegriff festhielten.[330] Die

---

324 Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens«, 10.

325 Teilaspekte dieses Kapitels wurden bereits in den folgenden Artikeln publiziert: Karolin Schmitt-Weidmann, »Der Körper als Akteur im Konzert, Gewalt und Präsenz am Beispiel von »*(t)air(e)*«für Flöte solo von Heinz Holliger«, in: *Verkörperte Heterotopien, Zur Materialität und [Un-]Ordnung ganz anderer Räume* (= soma studies 3), hg. v. Susanne Maurer, Jasmin Scholle, Lea Spahn und Bettina Wuttig (Bielefeld: transcript, 2018), 57-68; dies., «,Mit letztem Atem…‹, Musikalischer Grenzgang und körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von »*(t)air(e)*«für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger«, in: *Reflexion – Improvisation – Multimedialität, Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (= Bericht zum 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung – Freie Referate, Band 2), hg. v. Christian Storch (Göttingen: Universitätsverlag, 2015), 49-71.

326 Heinz Holliger im Gespräch mit Kristina Ericson, »Bilanz und Ausblick: Heinz Holliger im Gespräch mit Kristina Ericson«, in: Kristina Ericson, *Heinz Holliger, Spurensuche eines Grenzgängers* (Bern: Peter Lang, 2004), 588-605, hier 602.

327 Vgl. Helmut Lachenmann, »Über Heinz Holliger,« in: ders., *Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 307-309, hier 307.

328 Ibid., 307. Siehe auch Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 326.

329 Lachenmann, »Über Heinz Holliger,« 307.

330 Vgl. ibid. Gemeint ist hier der Werkbegriff, an dem auch Schönberg und seine Schüler festhielten, siehe hierzu Ivan Vojtech, »Zu Schönbergs Werkbegriff«, in: *Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«, Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993*, hg. v. Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann (Wien: Lafite, 1996), 71-77.

grundlegenden gemeinsamen künstlerischen Kerngedanken charakterisiert Lachenmann in seinem Text über Holliger folgendermaßen:

> Das Insistieren auf einen energetisch gepolten und unter diesem Aspekt erneut in sich folgerichtigen ›logischen‹ Materialzusammenhang und die Unterordnung des Intervallischen als Sonderfall [...] machte die dabei freigelegte Klang- und Geräuschwelt in gewisser Hinsicht ›gefährlicher‹, weil in die Mitte rückte, was anderswo als schockierender Grenzfall noch hingehen mochte, und dort gelegentlich erschreckte, aber nicht beunruhigte. [...] Es galt nicht, in irgendwelche Labors oder exotische Spielwiesen auszuweichen, sondern sich in den philharmonisch vorgeprägten Raum, gewissermaßen in die Höhle des Löwen zu begeben, und dort galt es, nicht Spaß, sondern Ernst zu machen. Es galt auch nicht, den Spielern das Instrument aus der Hand, sondern ihnen die daran haftende Routine einer standardisierten und tabuisierten Spielpraxis aus dem Kopf zu schlagen, um so – zusammen mit dem Unbekannten – auch das Bekannte neu zu entdecken.[331]

Die Erschließung neuer Klangwelten auf traditionellen Instrumenten erfolgt in diesem Sinne immer mit dem Ziel, nicht Effekte, sondern die körperliche Energie spürbar zu machen, die die Klangprozesse hervorbringt. Die dabei entstehenden energetischen Klangverläufe implizieren bei Holliger oftmals auch existentielle Prozesse des Verlöschens, des Verstummens und des Sich-Zersetzens,[332] welche Lachenmann auf eine Art Sprachverlust des an der Gesellschaft zerbrechenden Individuums zurückführt.[333] Die indirekt gesellschaftskritischen Aspekte von Holligers Musik charakterisiert Lachenmann wie folgt:

> Damit [i.e. mit der Thematisierung der Sprachlosigkeit, Anm. d. Verf.] knüpft Holliger gerade an jene ästhetische Praxis an, aus der die vorausgehende Generation der ›Seriellen‹ versucht hat, herauszufinden. [...] [E]ine solche Musik ›trauert‹ nicht mehr; sie ist mit der Erkenntnis des Sprachverlustes zugleich unfähig, wohl aber auch nicht mehr motiviert, poetisierend mit dieser Situation im Werk umzugehen. Wo indes die kreative Kraft Holligers sich dieser Thematik annimmt, fängt selbst diese Art von düsterer Botschaft an, expressiv zu glitzern. Holliger kann seine Musik bis ins Extrem nicht nur erglühen, sondern auch erkalten lassen – und die universale Spannweite seiner Ausdrucksmittel in Werken wie etwa seinem *Scardanelli-Zyklus* kennt keine Grenzen.[334]

Indem die Musik laut Roman Brotbeck der »Nestwärme« jeder Art zwischenmenschlicher Kommunikation und Gemeinschaft entflieht und die verkommene Sprachfähigkeit der Gesellschaft thematisiert, fordert sie jene existentiellen Ansprüche ein, »von denen

331 Lachenmann, »Über Heinz Holliger,« 307.

332 Vgl. ibid.

333 Vgl. ibid. Siehe in diesem Zusammenhang auch Holligers Kritik an der Materialität, Passivität und Lethargie der heutigen Gesellschaft, Holliger im Gespräch mit Philipp Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, in: Heinz Holliger, Komponist – Oboist – Dirigent, hg. v. Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 18-58, hier 57-58.

334 Lachenmann, »Über Heinz Holliger,« 307.

die Gesellschaft mit allen ihr zu Gebote stehenden Geschwätzigkeiten abzulenken versucht.«[335] Brotbeck formuliert darüber hinaus, dass das traditionelle Hauptgeschäft des Autors – nämlich die Produktion von Mitteilungen, die das Leben betreffen – hier zu einer Art Autismus verkommen sei, welche sogar auskomponierte Vorstadien des Todes impliziere:[336]

> Wie die beiden Stücke ›*(t)air(e)*‹ und *ad marginem* zeigen, ist Holligers Verstummen im *Scardanelli*-Zyklus viel radikaler und grundsätzlicher angelegt. Das Schweigen, die Leere und das Tote werden bei Holliger nicht bloß mit zerbrochenen Klängen und *al-niente*-Schlüssen vorgeführt, vielmehr bilden sie den Ausgangspunkt seines Komponierens. Im *Scardanelli*-Zyklus wird nicht gestorben, wird nicht dekomponiert und Leben ausgelöscht, sondern es wird Totem, Abgestorbenem und Zerschlissenem noch ein minimales Lebenslicht abgepresst.[337]

Für Holliger liegt der gesellschaftskritische Aspekt seiner Musik, die niemals politisch sein möchte, vor allem in den Gefahren einer wachstumsorientierten Gesellschaft mitsamt ihren unberechenbaren Erfindungen.[338] In diesem Zusammenhang bezeichnet Holliger Musik als ein Ausdrucksmittel, mit dem er versuchen möchte, ehrlich auszudrücken, was er für sich empfindet: »Ich schreibe nicht Musik für die Gesellschaft, das ist mir völlig fremd. Aber ich bin froh, wenn ich irgendetwas herüberbringen kann.«[339] Das Stück »*(t)air(e)*« weist dabei – wie auch zahlreiche andere Kompositionen Holligers, wie insbesondere die verwandten Atemstücke *Pneuma* (1970), *Atembogen* (1974/75) und *Cardiophonie* (1971) – den Komponisten als einen Grenzgänger aus, der in vielerlei Hinsicht Grenzen herausfordert, die auch die Schwelle zwischen Kunst und dem existentiellen Leben betreffen. Dies hängt eng mit Holligers Interesse am Atem zusammen. Atem und Stimme bilden grundsätzlich – als im Leib verankerte und auf diesen bezogene Ausdrucksmittel – das Fundament für jegliche mit Körperlichkeit verbundene Musikausübung,[340] weswegen Holliger sich selbst auch als »Berufsatmer« bezeichnet.[341] Der Atem bildet als Grundlage aller körperlich-seelischen sowie künstlerisch-

---

335 Roman Brotbeck, »Komponierte Erkaltung«, in: Heinz Holliger, Scardanelli-Zyklus (1975-1991), Für Solo-Flöte, kleines Orchester und gemischten Chor, Nach Gedichten von Friedrich Hölderlin [Booklet zur Audio-CD] (München: EMC Records, 1993), 28-33, hier 33. Siehe in diesem Zusammenhang auch die Unterscheidung zwischen Sprachfähigkeit und Sprachfertigkeit bei Helmut Lachenmann, »Affekt und Aspekt«, in: ders., Musik als existentielle Erfahrung, Schriften 1966-1995, hg. v. Josef Häusler (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004), 63-72.

336 Vgl. Brotbeck, »Komponierte Erkaltung«, 30.

337 Roman Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, in: Heinz Holliger, Komponist – Oboist – Dirigent, hg. v. Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 140-190, hier 146.

338 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 330.

339 Ibid.

340 Vgl. Drees, *Körper – Medien – Musik*, 13. Siehe auch Becker, *Plastizität und* Bewegung, 198-199; Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 7-12.

341 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 327f. Holliger selbst formulierte im Rahmen der INMM-Tagung »Body sounds«, dass der Körper nicht sein Thema sei und stellt die Sinnhaftigkeit einer Tagung zum Thema Körper grundsätzlich in Frage: »Ich weiß gar nicht, warum man über den Körper spricht, denn ohne den Körper gibt es kein Sehen, ohne den Körper gibt es kein Hören, ohne Körper gibt es kein Bewegen, ohne Körper gibt es kein

musikalischen Tätigkeiten eine Brücke zwischen Körper und Musik und ist die zentrale Bezugsgröße einer pendelnden Aufmerksamkeit zwischen der alltäglichen Lebenswelt und der Musik.[342] Atem als musikalischer und Musik als atmender Vollzug sind demnach Wolfgang Rüdiger zufolge prinzipiell identisch.[343] Der Interpret von »*(t)air(e)*« empfindet mit der Flöte den Vorgang des Atmens besonders direkt, wobei die Flötenatmung sich grundsätzlich ungefähr im normalen Tempo des Aus- und Einatmens bewegt und unnatürliche Atemvorgänge somit umso ungewohnter empfunden werden.[344] Darüber hinaus beschreibt Holliger hinsichtlich der Flöte: »Das Stück hätte ich, glaube ich, wirklich für kein anderes Instrument schreiben können, weil das Mundstück so offen liegt. Es gibt kein Mundstück, dass im Mund drin ist oder das unsichtbar ist, sondern alles ist direkt: Körper und Instrument sind eine Einheit. Das Instrument ist nur die Verlängerung der Atemwege des Körpers.«[345] In Bezug auf einen gesunden Atem, welcher als körperliche Vitalfunktion in den unterschiedlichsten Kulturen seit jeher als Inbegriff des Lebens gilt,[346] formulierte Holliger 1994 die nachfolgenden Fragen, welche neben seiner künstlerischen Position in Abgrenzung zu anderen aktuellen Musikstilen auch seine Besorgnis über negative körperliche Konsequenzen gesellschaftlicher Entwicklungen aufzeigen:

> Besteht vielleicht sogar ein Zusammenhang zwischen der immer stärkeren Luftverschmutzung (der ›Nichtmehratembarkeit‹ der Luft) seit der Industrialisierung und den zunehmend starren Rhythmen der futuristischen Maschinenmusik, den paralysierten, wenn auch manchmal komplexen rhythmischen Mustern des Neoklassizismus, der rhythmischen Primitivität des Neobarock, dem schnurgeraden Abspielen alter Musik in diesen Perioden, der Starrheit der ersten seriellen Werke mit ihrer quantitativen, additiven ›Daueraneinanderreiherei‹, und, last but not least, dem völlig künstlichen, synthetischen, ja körperfeindlichen ›beat‹ der Popmusik, der ganze Generationen dazu bringt, mit ihrem ›bewalkmanten‹ Kopf nur noch im Tempo der Stoppuhr (Viertel = 60) zu wackeln? Wer richtig atmet, wird damit auch seinen Sinn für Artikulation, Phrasierung, Tonqualität, Klangfarbe, rhythmische Gestaltung, melodische Gliederung und ›sprechenden‹, ›singenden‹ Ausdruck schärfen: alles Dinge, die einer Musikmaschine, von denen es mehr als genug gibt, verwehrt sind.[347]

Fühlen. Es gibt überhaupt nichts. Es gibt höchstens synthetisch hergestellte Musik, die auf Rhythmen beruht, die es in der Natur gar nicht gibt. Es gibt keinen Bumm-Bumm-Bumm-Rhythmus in der Natur. Das ist alles asymmetrisch. Und darum finde ich, müssten wir ein Symposium darüber abhalten, was geschieht, wenn Musik den Körper nicht mehr kennt, nicht mehr beachtet und einfach auf unsere Synapsen so ein Rhythmus einschlägt, was schon bei ganz kleinen Kindern mit Erfolg praktiziert wird.«Holliger im Gespräch mit Rüdiger, »Der Körper ist nicht mein Thema, Heinz Holliger im Gespräch mit Wolfgang Rüdiger«, in: *Body Sounds, Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel (Mainz: Schott, 2017), 148-157, hier 150.

342 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische* Atem, 11f.

343 Vgl. ibid., 14.

344 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 323.

345 Ibid.

346 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische* Atem, 71-80.

347 Holliger, »META TEMA ATEM«, 166f.

Im Gegensatz zu dem hier kritisierten Musikkonsum, der Holliger zufolge eine vielen Menschen unbewusste Körperfeindlichkeit aufweist, versucht *»(t)air(e)«* vielmehr bewusst auf körperfeindliche Aspekte unserer Gesellschaft, jener im vorstehenden Zitat angesprochene »Nichtmehratembarkeit«, hinzuweisen. Da sich am Atemverhalten und Stimmklang die allgemeine und momentane körperlich-seelische Befindlichkeit eines Menschen weitgehend ablesen lässt,[348] wird in *»(t)air(e)«* aufgrund der Störung gesunder Atmenvorgänge somit der Aspekt der Verletzlichkeit des Körpers musikalisch verarbeitet. Der Aspekt der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit und Unzulänglichkeit des Körpers durchzieht zahlreiche Werke Holligers, eine Steigerung bis hin zu Lebensbedrohung und Auslöschung miteingeschlossen. Auf die Verbindung zwischen Leben und Tod verweist im Fall von *»(t)air(e)«* bereits der Titel des Werkes: Das französische Wort *»air«* (Luft, Melodie, Arie, Atem) findet sich im inneren Teil von *»taire«* (verschweigen, nicht sagen) wieder, was Roman Brotbeck auch als »Leben in der Umklammerung des Todes«[349] bezeichnete. Den äußeren Rahmen des Wortes *»(t)air(e)«* bildet dabei das Wort *»te«* (dich), das den Rezipienten als Interaktionspartner direkt anzusprechen scheint.[350]

Das Stück *»(t)air(e)«* für Flöte solo bildet das Zentrum des 160 Minuten dauernden *Scardanelli*-Zyklus für kleines Orchester, Chor, Flöte, japanische Tempelglocken und Tonband, welcher in dem Zeitraum von 1975 bis 1991 entstanden ist. Der Zyklus besteht aus den *Jahreszeiten*, *»(t)air(e)«*, den *Übungen zu Scardanelli*, Teilen aus der *Turm-Musik* und dem *Ostinato Funebre*. Charakteristisch für den Zyklus ist, dass oftmals Körperfunktionen die Klangprozesse generieren und determinieren, wie zum Beispiel das Singen nach dem eigenen Pulsschlag in den *Sommer*-Liedern. Stellenweise hat der Komponist bewusst auf eine Determinierung der Klangresultate verzichtet, jedoch nicht mit dem Ziel, den Freiraum der Interpreten zu erweitern. Vielmehr fordert er im Gegenteil eine unerbittliche Unterwerfung unter körperliche Prozesse, die die Interpreten oftmals bis an die Grenze physischer und psychischer Möglichkeiten führt:[351] »Auch in den Chören kommt es vor, dass die Stimmen jubilieren, aber im Einatmen jubilierend singen, wobei sie hinsichtlich der Produktionsvorgänge ›falsch‹ singen. Oder dass man eben am Ende, wenn die Lungen leer sind, zum Beispiel auf ›Menschheit‹ eine riesige Vokalise singt und gleichzeitig auch mit geschlossenem Mund das Wort ›Menschheit‹ aussprechen muss.«[352]

Der *Scardanelli-Zyklus* verarbeitet Gedichte von Friedrich Hölderlin, alias *Scardanelli*, welche jedoch nicht musikalisch vertont oder interpretiert werden. Vielmehr werden sie als ein historisches Material behandelt, welches in der Musik gebrochen, erstarrt und geradezu maskenhaft zum Klingen gebracht wird.[353] Der Musik geht es laut Philipp Albèra weniger darum, »die ihr zugrundeliegenden Texte zu artikulieren oder zu

---

348 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische* Atem, 162.

349 Brotbeck, »Komponierte Erkaltung«, 33.

350 Vgl. ibid., 27.

351 Vgl. Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, 149-152.

352 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 321f.

353 Vgl. Ericson, Heinz Holliger, 34 und 40; Philipp Albèra, »… unter die Katakomben der Zeit… – Einführung ins Werk von Heinz Holliger«, in: Heinz Holliger, Komponist – Oboist – Dirigent, hg. v. Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 9-17, hier 16f.

paraphrasieren – es sind verschlüsselte Botschaften, kabbalistische Zeichen –, als vielmehr darum, das zu erforschen, was sie verschweigen. Hinter den Wörtern, Noten oder Figuren lässt die Musik Spuren des Gelebten auftauchen, für die sie stehen.«[354] Diese spezifische Textbehandlung Holligers verdeutlicht seine Aussage, der zufolge Wort und Musik schließlich vor allem an den Grenzen (wenn nicht sogar jenseits der Grenzen) der Sprache zueinander finden, da jedes Wort seiner Ansicht nach Kreise erzeugt und in alle Richtungen ausstrahlt.[355]

Neben diesen verschlüsselten sprachlichen Botschaften weist der Werkzyklus auch zahlreiche versteckte Anspielungen (beispielsweise in Form von Zahlensymboliken, Analogien und Zitaten) sowohl auf Hölderlins als auch auf Holligers eigene Biografie auf, welche ebenso tiefere Bedeutungsebenen jenseits der bewusst erfahrbaren Wahrnehmungsoberfläche berühren.[356] Das vielschichtige Andeutungssystem bietet Holliger eine Bezugsquelle, die jedoch nicht als Selbstzweck, sondern als »kulturelles Erbe« verstanden werden möchte.[357] Dabei sollen die Verschlüsselungen keineswegs Verständnisschwierigkeiten für den Rezipienten herbeiführen, sondern das Interesse an der Vieldeutigkeit des Werkes erhöhen. Dem Komponisten ist es laut eigenen Aussagen kein Anliegen, dass Interpreten und Hörer Dekodierungen vornehmen, wohingegen es ihm viel wichtiger sei, dass man körperliche Zustände miterlebt.[358] Das bloße Bewusstsein, dass hier etwas im Verborgenen jenseits der bewusst hörbaren Aufführungserfahrung liegt, kann somit das Konzerterlebnis intensivieren und die Rätselhaftigkeit dieser Musik vor Augen führen.

Das Spiel mit der Vieldeutigkeit des Nichtsichtbaren und Nichthörbaren ist Holliger zufolge ein wesentliches Merkmal seiner Musik:[359] »Mich interessiert sehr die Vorstellung des Zweigesichtigen, das heißt, die eine Seite ist nicht nur die Projektion der anderen, sondern die beiden Seiten sind genau aufeinander bezogen, auch wenn das nicht hörbar ist. Das fasziniert mich auch als Weltanschauung! Ich spiele oft mit dieser Vieldeutigkeit des Nichtsichtbaren, Nichthörbaren«.[360] Die hier angesprochenen tieferen Bedeutungsebenen offenbaren allerdings eine Erfahrungsebene des Werkes, die sich der direkt erfahrbaren Lebenswelt entzieht und nur in ausgiebiger (wissenschaftlicher) Analyse in Teilen offenbart und zusammengefügt werden kann. Diese Ebene steht somit schließlich den hier zu beleuchtenden lebensnahen Erfahrungsprozessen diametral gegenüber. Während sich die rätselhafte Ebene bewusst der Wahrnehmung entzieht, kann sich die Wahrnehmung umgekehrt der körperlichen Ebene kaum entziehen, da diese den Interpreten und die Hörer unmittelbar und mit aller Gewalt durchdringt, was

354 Ibid.

355 Vgl. ibid.

356 Für eine exemplarische Aufschlüsselung einzelner Symbole, siehe Schmitt-Weidmann, »Mit letztem Atem…«, 49-71. sowie Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

357 Vgl. Holliger im Gespräch mit Ericson, in: »Bilanz und Ausblick«, 593.

358 Dies veranschaulicht die ausführliche verbale Beschreibung eben dieser Prozesse im Rahmen des Interviews der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 321f.

359 Vgl. Holliger im Gespräch mit Ericson, in: »Bilanz und Ausblick«, 593; Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 22.

360 Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 22.

Holligers mit folgender Aussage hinsichtlich starker Publikumsreaktionen veranschaulicht: »Ich glaube, unsere Zivilisation schließt den Körper oder die Psyche und auch den Tod möglichst aus, und plötzlich ist man durch die Musik konfrontiert mit etwas ganz Direktem. Das ist es, was wahrscheinlich so stark wirkt. […] Jeder Mensch hat eine ganz differenzierte Psyche, hat Träume, weiß, was Tod ist und was Geburt ist – von alle dem handelt meine Musik.«[361] Der Körper, die Psyche und der Tod sind schließlich Themen, die möglichst im Alltag umgangen werden, aber fundamental zum Leben dazugehören und als Thema in Holligers Musik besonders starke Reaktionen hervorrufen, da existentielle Grenzsituationen nicht nur dargestellt, sondern wie im wirklichen Leben durchlebt werden müssen. Innerhalb von existentiellen Prozessen des Verlöschens, des Verstummens und des Sich-Zersetzens[362] werden die Interpreten schließlich an Grenzerfahrungen herangeführt, die bis ins Unerträgliche gesteigert werden.[363] Vor diesem Hintergrund sind auf musikalischer Ebene alle Versuche, eine Melodie entstehen zu lassen, zum Scheitern verdammt, weswegen Holliger *»(t)air(e)«* auch als ein »Lied unter falschen Bedingungen«[364] bezeichnete. Bereits der zaghafte Ansatz zu Beginn des Stückes, eine melodische Linie aus dem Nichts entstehen zu lassen, endet schon im zweiten Takt im zitternden Herauspressen letzter Atemluft und kulminiert schließlich im Einatmen eines Geräuschklanges durch die Flöte (Takt 3), durch den der Aufführende den ersten Melodieversuch wieder in den eigenen Körper zurückzunehmen scheint.[365] Im Rahmen dieses ersten melodischen Ansatzes offenbart die Forderung eines *molto espressivos* zu Anfang des zweiten Taktes die enorme Diskrepanz zwischen der lebendigen Ausdruckskraft dieser Charakterbezeichnung und der Unterdrückung bzw. des Scheiterns jeglichen melodischen Lebensversuches, welche im weiteren Verlauf des Werkes symptomatisch zu werden scheint.[366] Der Komponist hat dabei Prozesse angelegt, in denen körperliche Aktionen und Ausdrucksanweisungen gegenläufig sind, da ein *molto espressivo* zu einem Zeitpunkt verlangt wird, wo gar keine Energie mehr im Körper vorhanden ist.[367]

Im Verlauf der gesamten 15-minütigen Aufführung ist es dem Flötisten so gut wie nicht erlaubt, einen natürlichen Atemzug zu nehmen, da die Ein- und Ausatemprozesse zumeist vordeterminiert und als Klangaktionen in den musikalischen Verlauf integriert sind. Dabei fungieren selbst die Pausen nicht als Ruhepunkte, sondern als Momente extremster Anspannung, die durch Aufführungsanweisungen generiert werden, welche das natürliche Bedürfnis zu atmen gezielt behindern, wie zum Beispiel »mit letztem Atem« (Takt 2), »nicht atmen« (Takt 2) oder »so lange wie möglich Atem anhal-

361 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

362 Vgl. Lachenmann, »Über Heinz Holliger«, 307.

363 Vgl. Holliger im Gespräch mit Ericson, in: »Bilanz und Ausblick«, 512.

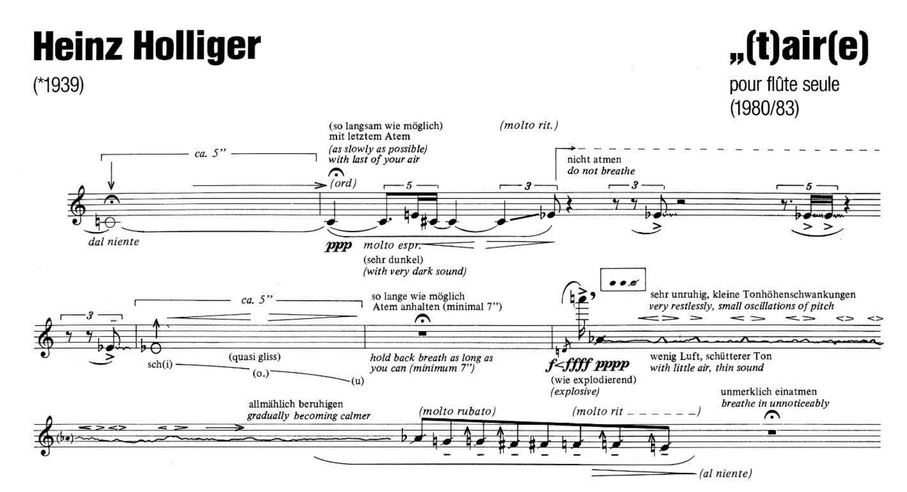
364 Ibid.

365 Vgl. Brotbeck, »Komponierte Erkaltung«, 30; vgl. auch das Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang: »Dann presst man noch den letzten Rest des Atems heraus, wie ein Seufzen oder wie jemand, der fast am Ersticken ist. Plötzlich erscheint so etwas wie ein Zurück, wie wenn man den ganzen Atemvorgang zurücknähme.«

366 Vgl. Ericson, *Heinz Holliger*, 512.

367 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

Heinz Holliger, »(t)air(e)« für Flöte solo, Takte 1-5



ten« (Takt 4).[368] Durch die bewusste Integration körperlicher Klangaktionen, wie das Nach-Luft-Schnappen oder Herauspressen letzter Atemluft oder durch die Negierung der natürlichen Gestik in Form von völlig regungslosem und unmerklichem Atmen wird neben der Flöte somit auch der Körper als Instrument kompositorisch einbezogen. Ein Spiel »mit letztem Atem« oder ein Luftanhalten soll den Interpreten schließlich an seine physischen Grenzen führen, an denen er gerade noch die Möglichkeit hat, das Stück zu Ende zu spielen, ohne zu kollabieren oder die eigene Gesundheit zu gefährden. In Anlehnung an Jerzy Grotowski stellt Erika Fischer-Lichte in Bezug auf das zeitgenössische Theater fest: »Der Schauspieler beherrscht nicht seinen Körper […], er lässt ihn vielmehr selbst zum Akteur werden.«[369] Vor dem Hintergrund des bereits Gesagten trifft diese Aussage in besonderem Maße auch auf »*(t)air(e)*« zu, da sich die existentiellen Erstickungsprozesse des Werkes vom Flötisten kaum beherrschen lassen. Wie lange man imstande ist, die Luft anzuhalten, und welches Klangresultat eine darauffolgende Klangaktionen hervorruft (wie zum Beispiel nach Luft zu schnappen oder geräuschvoll einzuatmen), obliegen oftmals nicht der eigenen Kontrolle und hängen auch von zahlreichen äußeren Faktoren ab, wie beispielsweise vom Raumklima sowie vom Gesundheitszustand und der momentanen Leistungsfähigkeit des Interpreten. Die körperlichen Grenzen des Interpreten können von Aufführung zu Aufführung je nach momentaner Disposition und Umgebung signifikant divergieren, wodurch der Interpret sich seinen eigenen Körperprozessen im Moment der Aufführung unterwerfen muss. Der Körper wird dabei zum Akteur sowie zur Kontrollinstanz über die Klangprozesse

---

368 Heinz Holliger, »*(t)air(e)*« für Flöte solo (1980/1983) (Mainz: Ars Viva, 1988), 1.

369 Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 140

des Werkes. Fischer-Lichte zufolge ist der Körper als künstlerischer Gegenstand grundsätzlich unkontrollierbar, da er sich ständig transformiert, sich neu erschafft und sich ereignet.[370] Er ist daher kein Material, welches in der Kunst beliebig bearbeitbar und formbar ist,

> sondern [ein] lebendige[r] Organismus, der sich beständig im Werden befindet, im Prozess einer permanenten Transformation. Für ihn kann es keinen Ist-Zustand geben, er kennt Sein nur als Werden, als Prozess, als Veränderung. Mit jedem Lidschlag, mit jedem Atemzug, mit jeder Bewegung bringt er sich neu hervor, wird ein anderer, verkörpert sich aufs Neue. Daher bleibt der Körper letztlich unverfügbar.[371]

Diese Unverfügbarkeit stellt den Interpreten von »*(t)air(e)*« vor große Herausforderungen, da er mit seinem Körper als einem Instrument arbeiten muss, dessen Natur gebrochen und manipuliert wird.

Der Eingriff und die gezielte Manipulation von lebensnotwendigen Körperprozessen in »*(t)air(e)*« stellt ein besonderes Verhältnis zwischen Komponist, Interpret und Publikum her, welches Roman Brotbeck als eine Form von Gewalt interpretiert, welche klare Täter-Opfer-Strukturen aufweist:

> Der Interpret wird Exerzitien unterworfen, die auf das Existentiellste seiner Persönlichkeit zielen. Wenn Holliger mit einem ganzen Arsenal von Anweisungen, die gegen die sogenannte Natur verstoßen […], alle natürlichen oder eingeübten Verhaltensweisen der Interpreten blockiert und lähmt, nähert sich das Verhältnis zwischen Komponist und Interpret jenem zwischen Täter und Opfer an. Und indirekt überträgt sich dieses Verhältnis auch auf das Publikum.[372]

Auch Holliger selbst stellt einen Zusammenhang zu dem Themenfeld der Gewalt her, indem er eine Steigerung derartiger psychischer als auch physischer Extremsituationen nur noch dem Selbstmord beimisst.[373] Auch wenn er sich nach eigenen Aussagen grundsätzlich nicht als einen Täter ansieht, entschied er sich beispielsweise dazu, das Werk *Cardiophonie* nicht, wie ursprünglich geplant, seinem Freund Aurèle Nicolet zu widmen, sondern es selbst zu spielen, da er es niemand anderem zumuten wollte.[374] In Anlehnung an Trutz von Trothas Soziologie der Gewalt beinhaltet der Begriff der Gewalt Martin Seel zufolge die folgenden drei Komponenten: Gewalt wird ausgeübt, Gewalt wird erlitten und Gewalt wird betrachtet.[375] Wenn man an dem Täter-Opfer-Vergleich Brotbecks festhalten möchte, offenbart sich im Falle von »*(t)air(e)*« eine besondere Konstellation, da der Interpret auf der Bühne durch die Befolgung der Partitur seinen natürlichen Körperprozessen gewissermaßen selbst Gewalt antut, wodurch ihm die Täter- sowie die Opferrolle zur gleichen Zeit zukommt, auch wenn die Partitur den

---

370 Vgl. ibid., 158.

371 Ibid.

372 Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, 152.

373 Vgl. Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 32.

374 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

375 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 296f und Trutz von Trotha, »Soziologie der Gewalt«, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 37 (1997), 380-400, hier 380.

Verlauf vorgibt und dem Komponisten somit eine Mittäterschaft zufällt. Bei Seel heißt es weiter: »Denen, die Gewalt ausüben, geht es darum, am Leib der anderen den Widerstand der Welt zu brechen. […] Das Opfer wird von einer machtvollen Bewegung erfasst, die keine Rücksicht auf die Grenzen seines Körpers nimmt.«[376] Auf »*(t)air(e)*« bezogen bedeutet das, dass der Interpret hier angehalten wird den Versuch zu unternehmen, an sich selbst den Widerstand der Welt zu brechen und schonungslos seinen Körper an seine Grenzen zu führen. Seel unterscheidet im Weiteren zwischen wirklicher, buchstäblicher, auf physische und psychische Verletzung zielender Gewalt auf der einen und Gewaltdarstellungen in der Kunst auf der anderen Seite, die zwar bis zur Schmerzgrenze der Adressaten gehen können, aber dennoch gewisse Handlungsoptionen offen lassen.[377] Die Kunst gewährt somit den Rezipienten »einen Spielraum des eigenen Reagierenkönnens, während jede reale Gewalt auf die Beeinträchtigung oder Auslöschung eben dieser Freiheit zielt.«[378] Kunst bringt dabei Gewalt in einer Art und Weise zur Wahrnehmung, wie sie in der Realität nicht wahrgenommen werden kann oder auch wahrgenommen werden darf. Ihre Anschauung vermag im Auge der Gewalt zu verweilen, wie es keinem direkt Beteiligten oder Unbeteiligten möglich wäre. Die Kunst kommt dem Gewaltgeschehen aus ihrer Distanz in einer Weise nahe, wie es in einem realen Vollzug weder möglich noch erträglich wäre.[379] Diese Differenzierung zeigt, dass Martin Seel Gewalt in der Kunst grundsätzlich als eine Als-ob-Darstellung identifiziert, die eine Distanz zu buchstäblicher Ausübung von Gewalt aufweist.[380] Bei Holliger handelt es sich dagegen um einen Sonderfall, da hier gerade ein realer Vollzug von Gewalt zu einem gewissen Grad Teil des Kunstwerkes ist. Dies impliziert dem Komponisten zufolge jedoch keinen menschenverachtenden Impetus, sondern eine tiefmenschliche Wertschätzung:

> Also, ich empfinde einen Interpreten nicht als Opfer und mich nicht als Täter. Sondern ich möchte, dass beide [i.e. der Komponist und der Interpret, Anm. d. Verf.] gleich intensiv die Musik spüren, dass das, was ich geben kann oder zu geben versuche, irgendwie eine Resonanz hervorruft im Körper eines anderen Interpreten, aber vor allem im Geiste, in der Seele eines anderen Interpreten. Ich kenne wirklich alle Instrumente ziemlich genau, weil ich ständig in der Praxis tätig bin. Das ist wie früher, als Interpret und Komponist eins waren. Ich schreibe nie etwas Unmögliches, wenn man das so sagen kann, aber ich probiere einfach den Interpreten an die Grenzen zu führen, gerade weil ich ihn so hoch schätze, sodass ich meine, er könnte etwas entdecken in meiner Musik. Es ist schwierig, weil ich den ganzen Spielvorgang bzw. Singvorgang eines Interpreten in ein Netz von Bezügen einbringe. Das ist mir wichtig. Ich will nicht eine Melodie zeigen, die ein bisschen zittert und nicht mehr klingt, sondern ich will

376 Seel, Ästhetik des Erscheinens, 300.

377 Vgl. ibid., 302f.

378 Ibid., 302f, vgl. auch Karl Heinz Bohrer, »Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis«, in: Merkur 589 (April 1998), 281-293, hier 291.

379 Vgl. Seel, Ästhetik des Erscheinens, 314.

380 Vgl. ibid.

> zeigen: Dieser Mensch probiert noch sehr expressiv zu spielen, auch wenn er schon am Ende seines Atems ist.[381]

Auch wenn man in den hier beschriebenen existenziellen Prozessen unmittelbare Grenzsituationen durchlebt, die einerseits jedermann aus dem wirklichen Leben bekannt sind und welche andererseits die der Kunst immanente Distanz zum Teil zu überwinden scheinen, sieht der Komponist selbst keinen Unterschied zur Wahrnehmung von Musik von beispielsweise Schumann oder Schubert: »Wenn man Schumann spielt, durchleidet man auch ganze menschliche Tragödien genau wie bei Schuberts *Die Unvollendete* – das ist Musik aus dem Jenseits.«[382] Holliger empfindet und interpretiert Musik dieser Komponisten schließlich mit der gleichen Intensität und dem gleichen körperlichen Einsatz wie seine eigene Musik. Dies veranschaulicht, dass die Wahrnehmung von Nähe oder Distanz zwischen Kunst und Lebenswelt letztendlich individueller Art ist und sich nur gewisse Tendenzen beschreiben lassen, die ein Werk im Prozess einer »perzeptiven Multistabilität«[383] anbietet.

Mit Blick auf das Theater impliziert perzeptive Multistabilität, dass der Augenblick im Zentrum der Wahrnehmung steht, in dem die Wahrnehmung des phänomenalen Leibes umspringt in die Wahrnehmung einer dargestellten Figur und umgekehrt. Über das in ästhetischer Erfahrung seit jeher wesentliche Wechselspiel zwischen mitvollziehendem Ausdrucksverstehen und distanziertem Registrieren[384] tritt hier abwechselnd entweder der reale Körper des Schauspielers oder die repräsentierte fiktive Figur in den Vordergrund, so dass sich die Wahrnehmung stets auf der Schwelle zwischen diesen beiden Ordnungen bewegt.[385] Die dabei entstehende oszillierende Wahrnehmung versetzt das Publikum Fischer-Lichte zufolge in einen Zwischenzustand des Pendelns zwischen Präsenz und Repräsentation.[386] Die Übergänge des Wechsels rücken schließlich in den Fokus der Wahrnehmung, der eine Störung der ursprünglichen Stabilität, den Zustand der Instabilität sowie die Herstellung einer neuen Stabilität zur Folge haben kann:

> Je öfter das Umspringen sich ereignet, desto häufiger wird der Wahrnehmende zum Wanderer zwischen zwei Welten, zwischen zwei Ordnungen von Wahrnehmung. Dabei wird er sich zunehmend bewusst, dass er nicht Herr des Übergangs ist. Zwar kann er immer wieder intentional versuchen, seine Wahrnehmung neu ›einzustellen‹ – auf die Ordnung der Präsenz oder auf die Ordnung der Repräsentation. Ihm wird jedoch bald bewusst werden, dass das Umspringen ohne Absicht geschieht, dass er also, ohne es zu wollen oder es verhindern zu können, in einen Zustand zwischen den Ordnungen

381 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 325.

382 Ibid., S. 324f.

383 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 152; zum Begriff der perzeptiven Multistabilität siehe auch Kapitel II/3 sowie II/7 dieser Arbeit.

384 Vgl. Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 114-115, hier in Anlehnung an die Terminologie von Horst Rumpf, »Vom Bewältigen zum Gegenwärtigen, Wahrnehmungsdriften im Widerspiel«, in: *Die Kunst der Wahrnehmung, Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, hg. v. Michael Hauskeller (Kusterdingen: Die Graue Edition, 2003), 228-260, hier 249.

385 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 152.

386 Vgl. ibid., 151f. und 258.

> gerät. Er erfährt in diesem Moment seine eigene Wahrnehmung als emergent, als seinem Willen und seiner Kontrolle entzogen, als ihm nicht vollkommen frei verfügbar, zugleich aber als bewusst vollzogen.[387]

Auch Hans Ulrich Gumbrecht und Martin Seel beobachten einen Kontrollverlust im Rahmen ästhetischen Erlebens, bei dem man zumindest zeitweilig bereitwillig den Verlust der Selbstbeherrschung riskiere.[388] Zudem zielen Kunstwerke Gumbrecht und Seel zufolge grundsätzlich darauf ab, das Publikum zeitweise aus den Sicherheiten und Selbstverständlichkeiten der leiblichen wie geistigen Orientierung zu nehmen.[389] Seel leitet daraus einen weiteren Gewaltaspekt ab und folgert, dass jede Ästhetik der Kunst eine Ästhetik der Gewalt sei: »eine Auslegung der Macht, mit der ihre Werke eine Wirklichkeit hervorbringen, an der sich die Lebenswirklichkeit ihrer Adressaten bricht.«[390] Der Aufprall der »Wirklichkeit eines Werkes« auf die Wirklichkeit der Hörer erscheint bei »*(t)air(e)*« umso direkter, da die Erstickungs- und Verlöschungsprozesse aus der »Wirklichkeit des Werkes« aus der tiefmenschliche bzw. existentielle Ängste betreffenden Lebenswirklichkeit der Adressaten unmittelbar entnommen sind. Hans Ulrich Gumbrecht sieht vor dem Hintergrund seines Epiphaniebegriffes[391] sogar einen Moment der Gewalt als zwingende Voraussetzung für ästhetisches Erleben:

> Nach meinem Vorschlag wird ›Macht‹ als Möglichkeit definiert, Räume mit Körpern zu besetzen oder zu blockieren, ›Gewalt‹ hingegen als die Aktualisierung von Macht, d.h., sie ist Macht als Vollzug oder Ereignis. Indem wir uns auf die Erörterung des Epiphaniecharakters des ästhetischen Erlebens zurückbeziehen und die Beobachtung in Anspruch nehmen, Epiphanie impliziere immer das Auftreten einer Substanz, insbesondere das Auftreten einer augenscheinlich aus dem Nichts kommenden Substanz, können wir in der Tat festsetzen, dass es ohne einen Moment von Gewalt keine Epiphanie und infolgedessen kein wirklich ästhetisches Erleben geben kann, denn ohne das Ereignis der Raumbesetzung durch eine Substanz gibt es keinen Moment der Intensität.[392]

Der Moment der Gewalt als Grundlage ästhetischen Erlebens zeigt sich Gumbrecht zufolge in einer Machtausübung in Form der Besetzung oder Blockierung eines (Aufführungs-)Raums. Wenn im Falle einer Musikaufführung von »*(t)air(e)*« die Bühne allerdings in diesem Sinne gewaltvoll von einem Körper besetzt und blockiert wird, der selbst Ziel einer Gewaltausübung durch sich selbst wird, zeigt sich, aus welch breit aufgefächerten Blickwinkeln sich der Gewaltaspekt dieses Werkes beobachten lässt.

Neben allen beschriebenen existentiellen Brüchen und Grenzüberschreitungen von »*(t)air(e)*«, die auf die Hörer und den Interpreten einwirken, beschreibt Holliger schließlich auch eine andere Seite seiner Werke, die eine unerwartet verspielte Leichtigkeit

---

387 Ibid., 258.

388 Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 136.

389 Vgl. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 302f; Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 136. Siehe auch Kapitel I/5 dieser Arbeit.

390 Ibid.

391 Siehe hierzu Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 136. Siehe auch Kapitel I/4 dieser Arbeit.

392 Ibid., 134-135.

offenbart: »Bei mir ist jedes neue Stück eine Entdeckungsreise. […] Ich möchte immer die Stimme neu entdecken, das Instrument neu entdecken! Einfach wie ein Kind auch die Welt kennenlernen, alles entdecken oder sogar etwas auseinandernehmen, um zu schauen, was drin ist.«[393] Gerade durch die Gewaltaspekte, die Zersetzung, das Verstummen, die Zerstörung und den Lebenskampf zeigt sich schließlich, dass in all dem auch eine konstruktive Qualität stecken kann, die sich erst durch das »Auseinandernehmen« und »Reinschauen« ergibt und eine konstruktive Entdeckungsreise in das eigene Innere jedes einzelnen am Kunstwerk Beteiligten anregt, welche gewohnte Wahrnehmungskategorien auseinandernimmt und in Frage stellt, um diese vielschichtig umzugestalten, neu zusammenzusetzen und zu bereichern.

Holligers Kunstbegriff möchte keine neuartigen Distanzauslotungen zwischen Kunst und Nicht-Kunst vornehmen und hält an einem traditionellen Werkbegriff fest. Der Körper bildet hier – wie auch in der Musik früherer Epochen – den zentralen Konnex zwischen dem künstlerischen und dem nichtkünstlerischen Bereich, da dieser in der Musik menschliche Tragödien und existentielle Grenzerfahrungen durchleidet[394] und somit zu jeder Zeit auf die alltägliche Lebenswelt bezogen ist. Insbesondere der der Musik innewohnende Atem ist grundsätzlich ein im Leib verankertes und auf diesen bezogenes Ausdrucksmittel und damit das Fundament für jegliche mit Körperlichkeit verbundene Musikausübung.[395] Der Körper ist auf diese Weise gleichzeitig dem Bereich der Nicht-Kunst und dem der Kunst angehörig und bildet eine Verbindung zwischen beiden Bereichen, die Holliger als selbstverständlich ansieht. Die existenzielle Körperlichkeit Holligers wird vom Komponisten zwar nicht als eine Besonderheit aufgefasst, versetzt den Aufführenden und die Wahrnehmenden dennoch in eine Situation, in der Grenzerfahrungen (direkt oder in Form eines mimetischen Mitvollzugs) durchlitten werden, die in realer und nicht dargestellter Weise die eignen Grenzen körperlicher Existenz vor Augen führen und somit das Leben direkt betreffen und auf das Leben einwirken. Die eigene zumeist als selbstverständlich angesehene Existenz wird dabei ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt, wobei aufgrund des besonderen Eingriffs in den natürlichen, gesunden Atem als Lebensfunktion das Publikum sich einem mimetischen Nachvollzug kaum entziehen kann und mit dem Bühnenkörper körperlich mitleidet. Der Weltbezug dieses Werkes wird somit durch das gebrochene Welt- und Selbstverhältnis eines dezentrierten Subjektes zum Ausdruck gebracht.[396]

---

393 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang.

394 Vgl. ibid., S. 324f.

395 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281. Siehe auch Rüdiger, *Der musikalische Atem*.

396 Vgl. Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, 310.

5. Der Herzschlag als Dirigent
Heinz Holligers *Cardiophonie* für Oboe und drei Magnetophone (1971) und Cathy van Ecks *Double Beat* – a performance for plastic bags, breath, two heart beats and electronics (2013)

In *Cardiophonie* für Oboe und drei Magnetophone (1971) wird das Publikum Zeuge eines psychischen und physischen Sterbens, welches von einer realen Präsentation in eine Als-ob-Darstellung übergeht. Die Aufführung beginnt in völliger Dunkelheit, die sich zusammen mit dem akustischen Einblenden der über Magnetophone abgenommenen Herztöne des Interpreten langsam auch optisch lichtet und zunächst die Hände, das Instrument und den Kopf des Spielers inmitten der Dunkelheit illuminiert.[397] Der Herzschlag fungiert sodann als eine Art lebendes Metronom für das Instrumentalspiel. Holliger beschreibt den daraus resultierenden Prozess als »ein Feedback zwischen den Herzschlägen und dem Spiel des Instrumentalisten, da ihre Wechselwirkung eine Art geschlossenen Stromkreis zwischen Technik und Spiel hervorruft. Das ist ein doppeltes Feedback.«[398] Mit zunehmend schnelleren und physisch anstrengenderen Anforderungen an den Instrumentalisten wird erreicht, dass auch sein Herzschlag schneller wird, wodurch »das Prinzip eines destruktiv wirkenden Kreislaufs«[399] zwischen Pulsfrequenz und Instrumentalspiel den agierenden Bläser scheinbar zum Zusammenbruch treibt und dem Werk die »Inszenierung physischen Endens«[400] einschreibt: »In *Cardiophonie*, wie in allen Stücken aus dieser Zeit, verspürte ich die Notwendigkeit, bis an die äußerste Grenze der Möglichkeiten zu gehen, das musikalische Material auszuschöpfen und den Ausdruck bis zur vollständigen Zerstörung zu forcieren.«[401] Der hier forcierte Kollaps wird jedoch vom Interpreten nur beinahe erlitten, da er an dem Punkt seiner körperlichen Grenzen – mit extrem geräuschhaft grellem und virtuosem Klangbild auch unter Einbezug der Stimme – kurz vor einem wirklichen Kollaps in eine gestisch-szenische Darstellung übergeht: Nach einem »Stöhnen/Husten/Lallen/Stottern/Schluchzen«[402] stürzt der Interpret gegen Ende zu Boden, während er krampfartig atmet und stöhnt. Die Regieanweisungen in der Partitur verlangen daraufhin ein krampfartiges Sprechen »mit zusammengepresster Kehle«[403]. Nach einem Schrei werden die folgenden Aktionen des Musikers – »rafft sich auf/rennt kurze Strecke/(duckt sich)/stürzt zu Boden/richtet sich krampfartig auf/(stürzt) (geht in Deckung) (richtet sich auf) (duckt sich) (richtet sich auf) (stürzt) (flüchtet von der Bühne)«[404] – von einem Scheinwerferkegel illuminiert, welcher nach der Flucht von der Bühne auf den Ausgang gerichtet

397 Vgl. Anmerkung in der Partitur zu Heinz Holliger, *Cardiophonie*, für Oboe und drei Magnetophone (1971) (Mainz: Ars Viva Verlag, 1995), 1.

398 Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 33.

399 Michael Kunkel, »… Werk? … Aktion … Zu Heinz Holligers ›Cardiophonie‹ für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)« in: *Dissonanz* 75 (Juni 2002), 20-28, hier 23.

400 Ibid., 20.

401 Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 33.

402 Heinz Holliger, *Cardiophonie*, für Oboe und drei Magnetophone (1971) (Mainz: Ars Viva Verlag, 1995), 13.

403 Ibid.

404 Ibid.

bleibt, während die Herzschläge künstlich in kürzester Zeit auf 132 Schläge pro Minute akzelleriert werden und schließlich abbrechen.[405]

> Die Bühne liegt nun im Dunkeln, das Todeserlebnis lastet im Raum. Schließlich wird das In-die-Enge-Treiben des Protagonisten vom Hörer, der hier auch teilnehmender Zuschauer ist, mit fast derselben Intensität nachempfunden. Die Körperlichkeit des Instrumentalspiels wird so auf eine Weise greifbar, die dem Hörer ein selbständiges Steuern seiner Anteilnahme fast verunmöglicht, eine Tatsache, die *Cadiophonie* auch auf der Ebene der Rezeption zu einem Extremstück werden lässt.[406]

Und dennoch kommt der Musiker nach diesem Todeserlebnis unversehrt auf die Bühne zum Applaus und lässt die gerade geschehene Katastrophe wie im traditionellen Theater in einer distanzierten Scheinwelt hinter sich.

Unabhängig davon, wie der Wechsel von einer real durchlittenen körperlichen Grenzsituation in eine als-ob-Darstellung des daraus scheinbar unmittelbar resultierenden Todes letztlich von jedem Einzelnen wahrgenommen wird (und dabei als Bruch, Schwellenüberschreitung oder auch als energetische Einheit und logisch-fließende Konsequenz angesehen wird), scheinen individuelle Unterschiede in der Wahrnehmungsausrichtung hinsichtlich dieses Übergangs keinen nennenswerten Einfluss auf die enorme Intensität der Erfahrung zu haben: Das Todesthema und die Präsentation extremer körperlicher Zustände auf der Bühne führen dem Komponisten zufolge trotz der Als-ob-Darstellung am Ende häufig zu panischen Reaktionen.[407] Dies liegt auch darin begründet, dass diese darstellerische Episode aufgrund der vorangegangenen Etablierung einer Wahrnehmungseinstellung auf nicht dargestellte und real durchlebte Grenzsituationen kaum noch im Stande ist darstellerische Distanz aufzubauen. Darüber hinaus hat die akustische Wahrnehmung des Pulses von einem realen Herzen in Echtzeit grundsätzlich für viele Menschen eine beängstigende Wirkung, wie der Komponist selbst beobachten konnte: »[E]s entsteht fast Atemnot. […] Ich glaube, unsere Zivilisation schließt den Körper oder die Psyche und auch den Tod möglichst aus, und plötzlich ist man durch die Musik konfrontiert mit etwas ganz Direktem. Das ist es, was wahrscheinlich so stark wirkt. Viele sagen, sie wären total fasziniert davon, auch wenn sie sonst gar keinen Zugang zu Neuer Musik haben.«[408] Ein rasender Herzschlag wird – wie auch eine erhöhte Atemfrequenz – auch im Bereich der Kognitionswissenschaften nicht als eine bloß biologische Tatsache angesehen,

> sondern als etwas, das meine Erfahrung bestimmt. Der rasende Herzschlag, der steigende Adrenalinspiegel, die erhöhte Atemfrequenz, die schnelle Bewegung meiner Beine – all das sind keine neutralen, objektiven Tatsachen, die zu einer Beschreibung des Körpers gehören, sondern Prozesse, die mein Leib durchlebt; Prozesse, die unsere

405 Vgl. ibid., 14f.

406 Ericson, *Heinz Holliger*, 291.

407 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 323.

408 Ibid.

Wahrnehmung und unser Denken im Moment ihrer Erfahrung entscheidend bestimmen.[409]

Vor diesem Hintergrund erklärt sich die starke körperlich-psychische Wirkung dieses Werkes, die sich gleichermaßen für den Interpreten als auch das Publikum ereignet. Auf diese Weise stellt das Durchleiden von Extremsituationen in der Musik solche Ansichten in Frage, die, wie beispielsweise von Hans Heinz Holz propagiert, die Realität der Musik auf die akustische Gegebenheit der Töne und ihrer Verhältnisse sowie etwaige mitgemeinte gegenständliche Bedeutungen und Assoziationen auf einer deutlich abgehobenen zweiten Ebene reduziert und somit eine wesentliche Realitätsdimension von Musik im Allgemeinen außer Acht lässt, welche der Musikaufführung aufgrund ihrer Körperlichkeit zukommt und sich in Werken wie beispielsweise *Cardiophonie* in zugespitzter Form aufzeigt.[410]

Für Vinko Globokar offenbart sich in *Cardiophonie* ein kompositorischer Aspekt, der für Holligers Musik mit Ausnahme einiger Werke, zu denen auch *»(t)air(e)«* zählt, weniger zentral ist, i.e. der des Risikos: »Abgesehen von Werken wie *Kreis* und *Cardiophonie* kennt man bei Holliger das Klangergebnis mit einer gewissen Sicherheit schon beim Lesen der Partitur. Bei Holliger ist alles sehr kontrolliert […]. Er glaubt an kristallene Klarheit, ich nicht mehr.«[411] Das hier auftretende Risiko hat jedoch nicht nur Konsequenzen für das Klangresultat, welches unvorhersagbar und unkontrollierbar allein dem Diktat des Herzschlags und damit einhergehend der körperlichen Disposition im Moment und im Prozess der Aufführung unterliegt, sondern es birgt auch reale Gefahren für die Gesundheit des Protagonisten, da hier ähnlich zu *»(t)air(e)«* körperliche Lebensfunktionen beeinflusst und ins Unerträgliche manipuliert werden. Dies führte wie bereits gesagt schließlich dazu, dass Holliger seine ursprünglich beabsichtigte Widmung verwarf und das Stück größtenteils selbst aufführte, da er es weder seinem Freund Aurèle Nicolet noch anderen Interpreten zumuten wollte:[412] »[G]ewöhnlich schreibe ich für bestimmte Personen, und ich setze meine Freunde in Musik, als ginge es dabei um Porträts. Manchmal fange ich Stücke mit einem schlechten Gewissen an, weil ich denke, dass man so etwas unmöglich von einem Freund verlangen kann: Das war bei *Cardiophonie* der Fall. Ich scheute mich davor, wehzutun.«[413]

Jenseits dieser persönlichen Bezüge erschien *Cardiophonie* als ein aus einer für den Komponisten notwenigen gesellschaftskritischen Motivation heraus entstandenes Werk: »*Cardiophonie* war auch der Ausdruck von Spannungen, die nicht nur rein

---

409 Shaun Gallagher, »Kognitionswissenschaften, Leiblichkeit und Embodiment«, in: Leiblichkeit, Geschichte und Aktualität eines Begriffs, hg. v. Emmanuel Alloa et al. (= UTB-Handbuch 3633) (Tübingen: Mohr Siebeck, 2012), 320-333, hier 322.

410 Vgl. Holz, »Realität«, 197-227.

411 Globokar im Gespräch mit Philippe Albèra, »Ein Gespräch mit Vinko Globokar«, in: Heinz Holliger, Komponist – Oboist – Dirigent, hg. v. Annette Landau (Gümlingen: Zytglogge, 1996), 196-199, hier 196.

412 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 324.

413 Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 52.

persönlich waren.«[414] Holliger verweist auf Nachfrage insbesondere auf die seiner Meinung nach fatale »Religion des Wachstums«:[415]

> Das führt in den Tod, zum Ende der Welt, zum Ende der Ressourcen. Der einzige Maßstab, ob die Menschheit Erfolg hat, ist Wachstum. Und das ist das Tödlichste, was es gibt in den Zivilisationen. Das ist ein circulus vitiosus in immer mehr Schichten bis zum Kollaps. Die ganze Geschichte der Menschheit ist so: Dieses Akkumulieren von Energie, von Kapital. Die Bomben, die Waffen, die immer stärker werden. Den *Zauberlehrling* kann man zitieren: ›Hat der alte Hexenmeister Sich doch einmal wegbegeben! Und nun sollen seine Geister Auch nach meinem Willen leben.‹ Dieses ›nach eigenem Willen‹, dieses Aufbauen, das ist wie ein technischer Vorgang, ganz unerbittlich. Aber gleichzeitig kommt das Nichtvorhersehbare, die Ermüdung, die unregelmäßigen Herzschläge. Am Schluss auch das Überwältigt-Werden von dem, was man selber provoziert hat. Das könnte Oppenheimer sein mit der Atombombe. Es kann vieles sein, ich schreibe nie politische Musik, aber es ist schon ein bisschen ein gesellschaftliches Phänomen. In der Musik kann man nur versuchen ehrlich auszudrücken, was man für sich empfindet. Ich schreibe nicht Musik für die Gesellschaft, das ist mir völlig fremd. Aber ich bin froh, wenn ich irgendetwas herüberbringen kann.[416]

Holliger selbst verortet das Werk *Cardiophonie* als Wendepunkt und »gran finale« von »lauten, sehr nach außen gewendeten Stücke[n], die einfach so um sich schlagen«[417], wobei solche gewaltsam attackierenden Ansätze, wie im Fall der »viel zu direkten, viel zu eindimensionalen *Cardiophonie*«,[418] im Folgenden immer weiter ausdifferenziert wurden bis hin zur Psychomusik des Spätwerks.[419] *Cardiophonie* stellt darüber hinaus eine frühe Form einer Hybridisierung biologischer und technischer Systeme in Form eines Konflikts zwischen Mensch und Maschine dar, welche laut Stefan Drees als Verlust der Kontrolle über den Leib wahrgenommen werden kann: »Die Kopplung von Mensch und Maschine und damit die Verwendung des Körpers als Schnittstelle für eine mediale Erweiterung verläuft hier tödlich, so dass der Zuschauer zum Zeugen einer musikalisch-theatralischen Darstellung von Kontrollverlust und psychischen wie physischen Sterbens wird.«[420]

Im Unterschied zu dem konfliktbehafteten Hybridisierungsprozess in *Cardiophonie*, der sich im Kollaps des Körpers artikuliert, zeigt Cathy van Ecks mit Biofeedback befasster Performance *Double Beat* (2013) eine vorwiegend positiv gefasste Ausprägung der Schnittstelle zwischen Mensch und elektronischem Apparat.[421] Ähnlich zu *Cardiopho-*

---

414 Ibid., 57.

415 Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 330.

416 Ibid.

417 Holliger, zitiert nach Peter Niklas Wilson und Michael Kunkel, »Heinz Holliger«, in: *Komponisten der Gegenwart*, hg. v. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer (München: edition text & kritik, 1992), 6.

418 Holliger, zitiert nach ibid.

419 Vgl. Holliger im Gespräch mit Rüdiger, »Der Körper ist nicht mein Thema«, 149.

420 Drees, *Körper – Medien – Musik*, 72.

421 Zu »biofeedback music«, »biomusic« und »interfaces«, siehe Drees, *Körper – Medien – Musik*, 75-83; sowie Martina Leeker, »Digitale Operativität und Performance, Geschichte der Mensch-Computer-

nie bilden elektronisch abgenommene und in Echtzeit über Lautsprecher übertragene Herztöne die Grundlage der Performance, die auch hier Entscheidungen über die Aktionen und Klangprozesse beeinflussen und anders herum auch von diesen beeinflusst werden. *Double Beat* stellt zwei Herztöne – die der schwangeren Performerin und diejenigen ihres ungeborenen Kindes – in den Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung. Beide Herztöne werden von sogenannten »Fetal Doppler«-Ultraschallgeräten abgenommen, welche auch zur Vorsorge in gynäkologischen Praxen verwendet werden und einen sehr unreinen und geräuschhaften Klang produzieren, der für viele Menschen sofort mit Arztbesuchen während der Schwangerschaft in Verbindung gebracht wird. Cathy van Eck führt hierzu selbst aus:

> Während der Arbeit daran dachte ich: ›Oh, meine Güte, ich muss diesen Herzschlag besser herausfiltern!‹ Denn ich hatte eine gewisse Vorstellung von einem Klang, den man wahrscheinlich eher noch durch ein Stethoskop wahrnehmen kann. Das ist eher die Idee von einem ›schönen‹ Herzschlag. Und durch das Gerät kommt ganz viel Rauschen dazu. Dann habe ich erst einmal versucht es zu filtern, es klarer zu bekommen. Und dann dachte ich: ›Nein, das ist jetzt einfach der Klang! So ist es.‹ Und das funktioniert dann eigentlich am besten. Dieser Rhythmus, der vom Leben gegeben wird, ist etwas, das wir die ganze Zeit mit uns mittragen.[422]

Während der Bewegung dieser Herztongeräusche über 33 im Raum verteilte Lautsprecher sowie deren live-elektronische Verarbeitung hat die Performerin die Aufgabe, schwarze Plastiktüten aufzupusten, diese mit einem Gummi zu verschließen und vor sich auf den Boden zu legen. Im Rahmen der Atemgeräuschproduktion dienen die Tüten zunächst als klangliches Hilfsmittel, da sie das Atemgeräusch überhaupt hörbar machen.[423] Des Weiteren machen sie als Umhüllung des Atems auch das Luftvolumen sichtbar, das in sie hineingepustet wird. Die Farbe und Größe der aufgepusteten und zugeschnürten Tüten legen zudem Assoziationen zu dem schwarz gekleideten Bauch nahe: »Man hat jedes Mal einen Bauch voll Luft, den man zumacht und hinlegt«.[424] Das Geräusch des Pustens wird von einem Mikrophon aufgenommen, wobei dessen Amplitude wiederum Auswirkungen auf den Klang der Herzschläge hat: »The amplitude of the microphone signal is used to control the volume of the heart beats: the more bags that have been inflated, the longer and louder the heart beats sound.«[425]

Schnittstelle im Moment ihrer Hinterfragung, noch bevor sie anfing«, in: Paragrana 14 (2005/2), 25-51. Siehe weiterführend auch David Rosenboom (Hg.), Biofeedback and the Arts, Results of Early Experiments (Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada, 2. Aufl. 1976) und Jin Hyun Kim, »›Embodiment‹ musikalischer Praxis und Medialität des Musikinstrumentes unter besonderer Berücksichtigung digitaler interaktiver Musikperformances«, in: Klang (ohne) Körper, Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik, hg. v. Michael Harenberg und Daniel Weissberg (Bielefeld: transcript, 2010), 105-117, hier 107.

422 Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 339.

423 Vgl. ibid., S. 339f. sowie die Aufführungsanweisungen zu Double Beat, 8.

424 Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 340.

425 Werkbeschreibung zu Double Beat, verfügbar auf http://www.cathyvaneck.net/ownworks/299/, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Der Ablauf der Performance ist nach einem schlichten Muster organisiert: Es beginnt mit dem Geräusch des Pustens. Langsam wird zunächst nur während des Pustens ein Herzschlag eingeblendet und wieder ausgeblendet. Nach diesem Modell wird schließlich auch der zweite Herzschlag eingeblendet und wieder ausgeblendet, welcher sich im weiteren Verlauf mit dem ersten abwechselt oder ergänzt. Beide Herzschläge bewegen sich schließlich über die Lautsprecher im Raum, ohne dass sie nach jedem Pusten wieder ausgeblendet werden. Gegen Ende des Stückes werden die Herztöne durch eine Akkordfolge aus Henry Purcells »Cold Song« aus der Oper *King Arthur* (1691) gefiltert, wobei diese Akkorde an einer Lautsprecherquelle verbleibend den Herzpuls ablösen.[426] Die Tatsache, dass der Herzschlag zu Beginn der Performance nur während des Pustens hörbar ist – als ob dem Herzschlag damit Leben eingepustet würde –, legte der Komponistin zufolge die logische Konsequenz nahe, diesen auch musikalisch lebendig bzw. zum Herzschlag einer Musik werden zu lassen:

> Ich wollte, dass der Herzschlag dadurch, dass man diesem Leben einpustet, auch musikalisch lebendig wird und zum Herzschlag der Musik wird und war daher auf der Suche nach einer Herzschlagmusik. Das gibt es natürlich nicht und ich habe überlegt, was für mich eine Herzschlagmusik ist. Es sollte etwas Altes sein, wo es kein echter Herzschlag, sondern eher ein metaphorischer Herzschlag wäre und dann dachte ich an Purcells *The Cold Song*. Das hat schon etwas Herzschlagmäßiges für mich. Es geht um den Winter und um den Tod und ich dachte, wenn es in meinem Stück so stark um das Leben geht und um das noch nicht geborene Leben, dann muss ich auch den Tod mitreinbringen. Und dieser Purcell-Song eignet sich sehr gut dafür. Die Purcell-Akkorde werden als Tonhöhen-Filter eingesetzt und ich glaube nicht, dass jemals jemand sie erkannt hat. Das muss auch gar nicht sein. Das darf in die Programm-Notizen und man darf das wissen; und wenn man es weiß, wird man es auch erkennen. Viel wichtiger ist mir jedoch, dass man Akkorde hört und merkt, dass das kein Herzschlag mehr ist. Jedes Mal, wenn man dann pustet, kommt es zum Geräusch und dann kommt der Herzschlag wieder zurück.[427]

Trotz des Einbezugs der Todesthematik über das Purcell-Zitat stellt das Stück insgesamt im Unterschied zu *Cardiophonie* lebensbejahende Aspekte in den Vordergrund, welche jedoch ihre Kehrseite nicht ausschließen möchten. Dies lässt sich auch an einer für die Performerin überraschenden Reaktion aus dem Publikum ablesen, welche insbesondere auf das besondere Erinnerungspotential der über Ultraschall abgenommenen Herzschlagtöne des ungeborenen Lebens zurückzuführen ist:

> Eine Person ist zu mir gekommen und hat gesagt, dass es ein total emotionales Stück für ihn war, weil sie ein Problem während der Schwangerschaft hatten und er hat gesagt, dass dieser Klang für immer für ihn mit der Angst ums Kind verbunden sein wird, obwohl letztendlich alles gut gegangen ist. Das hatte ich gar nicht bedacht, dass jemand vielleicht durch das Stück an etwas ganz hochemotional Schlechtes erinnert

426 Vgl. Cathy van Eck, *Double Beat*, a performance for plastic bags, breath, two heart beats and electronics (2013) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial], 9.

427 Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 339f.

> wird. Aber andererseits geht es auch darum in dem Stück. Es sind einfach Klänge, die mit sehr starken Erinnerungen verbunden sind.[428]

Double Beat wurde ursprünglich von einem Zeitungsartikel über Kaija Saariaho inspiriert, in dem vor dem Hintergrund weiblichen Komponierens die Erfahrung von zwei Herzrhythmen während der Schwangerschaft angesprochen wird:

> Keine Komponistin, die gern Auskunft gäbe über weibliches Komponieren. Auch Kaija Saariaho kann das Thema nicht leiden. Aber gegen Ende des Gesprächs, als der Recorder schon ausgeschaltet ist, fängt sie ungefragt damit an. Senkt die Stimme, als gebe es ein Geheimnis mitzuteilen, und erzählt vom Rhythmus der beiden Herzen – dem langsamen, konstant-dunklen Herzschlag der Mutter und dem schnellen, hellen Puls des Kindes, der langsamer wird, während das Kind wächst, bis es bei der Geburt fast mit der Mutter gleichgezogen hat – um sich dann selbst beinahe heftig zu unterbrechen: ›Ich mag nicht darüber reden. Man versteht das nur falsch. Ich wünschte mir, dass meine Musik als meine Musik gehört wird und nicht, weil sie von einer Frau geschrieben wurde.‹[429]

Die zur Entstehungszeit von *Double Beat* schwangere Performerin Cathy van Eck hat im Zusammenhang vorausgehender Performances Feedback aus dem Publikum erhalten, wonach ihr Bauch in den Performances richtiggehend mitmache.[430] Mit der oben zitierten Textpassage Saariahos im Hinterkopf hat sie sich daraufhin entschlossen, dies zum Thema einer eigenen Performance zu machen und dabei die Herzschläge zu verwenden, deren Klang ihr aus medizinischen Untersuchungen in dieser Zeit sehr geläufig war.[431] Holligers *Cardiophonie*, welches sie zum damaligen Zeitpunkt noch nicht kannte, bot allerdings keine Inspirationsquelle für *Double Beat*.[432]

Eine besondere Herausforderung der Aufführung von *Double Beat* stellen unvorhersagbare Aspekte im Zusammenhang mit dem Kind dar, welche die Performerin auch zu Reflexionen über das Verhältnis zwischen Mutter und Kind anregte:

> [M]an [hat] keine Kontrolle über das Baby, das sich vielleicht dreht. Normalerweise macht ein Baby doch alles richtig, weil es nach seinen Bedürfnissen handelt. Aber hier habe ich gemerkt, dass ich doch dachte: »Nein, bitte bleib doch liegen, du liegst doch gerade richtig! – Nicht zu viel bewegen jetzt!« Das ist natürlich Unsinn, denn vor allem im Bauch gibt es ja ganz und gar nichts, was es besser oder schlechter machen kann.[433]

Das Risiko, den Herzschlag des Kindes durch Kindsbewegungen während der Aufführung akustisch zu verlieren, ist jedoch miteinkalkuliert. Somit gibt es Möglichkeiten,

---

428 Ibid., S. 341.

429 Eleonore Büning, »Komponistenporträt Kaija Saariaho, Zerlegte Farbenklänge und komponierte Schattenideen,« in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (26.03.2006), B2, verfügbar auf http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/FAS/20060326/auftakt-2006-komponistenportraet-ka/SoE20060326612405.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

430 Vgl. Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 339.

431 Vgl. ibid., S. 338f.

432 Vgl. ibid., S. 339.

433 Ibid.

auch während der Performance diesen durch eine Positionsveränderung des Gerätes neu zu suchen, was zudem auch nicht unwillkommene Geräusche produziert: »Das gehört für mich zum Stück dazu, dass man nicht weiß, was passiert. Wenn das Baby sich entscheidet sich die ganze Performance, also acht Minuten lang, zu drehen, dann soll es das machen – und wenn es sich entscheidet, sich nicht zu bewegen, dann klingt es ja anders. Das ist ein Teil des Stückes und das soll man auch hören.«[434] Gerade aufgrund des Spannungsfeldes zwischen Unterwerfung unter das Diktat des Herzschlags, das einen hohen Grad an Risiko und Unvorhersagbarkeit impliziert, und interpretatorischer Freiheit im Rahmen der spontanen Reaktionen auf die vom Körper ausgehenden Prozesse erzeugten die seitens der Komponistin vorgenommenen drei Aufführungen für van Eck besonders intensive Erfahrungen, die sich in Form ganz genauer Erinnerungen ins Gedächtnis der Künstlerin eingeschrieben haben.[435]

Cathy van Eck empfindet ein Festhalten an einer Trennung zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt als für ihre Arbeit notwendig:

> Ich brauche die Nichtmusik in der Arbeit selbst. Wo Cage vielleicht sagen würde: ›Das ist auch Musik!‹, sage ich: ›Nein, das ist keine Musik!‹ Und jetzt nehme ich Purcell – und das ist ganz deutlich Musik – und jetzt versuche ich das miteinander zu verknüpfen. […] Dieses hin und her zwischen Musik und Alltagsklang interessiert mich sehr, dass man dazwischen Transitionen machen und damit auch komponieren kann. Man kann natürlich gar nicht definieren, wo die Musik anfängt und wo sie aufhört. Cage hat vollkommen recht, wenn er sagt: ›Das ist mein Rahmen, der so gestaltet ist, dass wir darin etwas als Musik wahrnehmen können.‹ Damit bin ich vollkommen einverstanden. Er benutzt den Rahmen und mich interessiert der Übergang, an dem man eine Klanggeste eines vorbeifahrenden Autos als Musik wahrnimmt – oder wie man die Klanggeste, die ein Herz hat, so musikalisieren kann, dass wir sie als Musik hören usw.[436]

Diese Aussage zeigt, dass laut van Eck – ganz ähnlich zu Annesley Black – Distanzauslotungen und Übergänge nur gelingen können, sofern die Bereiche der Kunst und der Nicht-Kunst zuvor klar markiert worden sind,[437] was wiederum jedoch keine eindeutige Grenzziehung voraussetzt. Eine Markierung wird dabei nicht als Linie bzw. Grenze verstanden, sondern vielmehr als lebendig fluktuierende Schwelle bzw. als »performativer Zwischenraum, der ein Erlebnis von Transgression als Grenzerfahrung ermöglicht.«[438] Im Gegensatz zu Schnebel und Cage interessiert sich van Eck nicht für eine Einverleibung der alltäglichen Lebenswelt durch die Kunst, sondern für die Herstellung und Öffnung von Übergängen zwischen diesen in unserer Kultur traditionell getrennt betrachteten Bereichen. Die Kontextverschiebung bei van Ecks *Double Beat* und Holligers *Cardiophonie* beinhaltet im Unterschied zu Schnebel oder Black nicht eine besondere körperliche Aktivität aus dem Bereich der alltäglichen Lebenswelt, sondern vielmehr einen lebensnotwendigen, unbewussten und unkontrollierbaren vitalen Prozess, der über

---

434 Ibid.

435 Vgl. ibid.

436 Ibid.

437 Vgl. Black, »daneben«, 66.

438 Köpping und Rao, »Zwischenräume«, 248.

elektronische Verstärkung eine Klanglichkeit erhält, die musikalisch im Konzertrahmen verarbeitet wird. Im Vergleich zum zentralen Thema des Atems in »*(t)air(e)*«, der seit jeher die Grundlage für jegliche musikalische Gestaltungsvorgänge bildet, impliziert der Herzschlag eine im Vergleich zum Atem höhere Distanz zum Bereich der Musik. Aufgrund seines rhythmischen Charakters ist es jedoch naheliegend, diesen musikalisch zu nutzen und gemeinsam mit dem »Puls der Musik« künstlerisch zu verarbeiten. Der Leibkörper tritt hier in einer besonderen Form der »Selbstverdopplung« bzw. »Selbstdifferenzierung« hervor, da der spürende Leib mit dem über elektronische Mittel verstärkten Puls des materiellen Körpers konfrontiert wird, wobei der Aufführende den eigenen Puls gleichzeitig spürt und dieser zudem in Form eines Biofeedbacks von außen auf ihn zurückgeworfen wird. Der Körper wird hier auf besondere und nichtalltägliche Weise seiner selbst gewahr,[439] wobei insbesondere der Klang des eigenen elektronisch verstärkten Herzschlags als fremdes und nichtalltägliches Element körperlicher Eigenwahrnehmung in Erscheinung tritt.

6. »kunst ist eine schlimme sache«[440] Körperliche Grenzerfahrungen und Behinderungen in *Seiltanz* (1982) und anderen Werken von Hans-Joachim Hespos

> die menschen können heute nicht mehr hören. sie hören auch nicht mehr zu. sie nehmen kaum noch wahr, leben isoliert aneinander vorbei, kriegen nichts mit. jeder ist offenbar am liebsten allein mit sich selbst. das draußen transportieren wir hauptsächlich über das hören nach innen. dieser prozess wird heute kaum mehr nachvollzogen. entweder wird mitgeschunkelt, mitgezappelt oder man knallt sich voll, innen mit drogen, außen mit blödender musik. das hat mit hören nichts zu tun, das sind nur bewusstlose zuckungen, dumpfe gewohnheiten, gymnastische körperreflexe der sinnlosen art.[441]

Im Rahmen seines besonderen Verständnisses des Hörens fordert Hans-Joachim Hespos die Musiker und das Publikum heraus, eine uneingeschränkte Bereitschaft mitzubringen, das im Notentext Notierte und auf der Bühne Aufgeführte »mitschöpferisch zu reflektieren.«[442] Damit richtet sich Hespos gezielt gegen einen vorwiegend konsumorientierten und unreflektierten Umgang mit Musik und greift den Topos des Hörens in zahlreichen Gesprächen, Werkkommentaren und Vorträgen im Dienst einer kulturkritischen Aussage auf, die teilweise sogar in eine Art »Kulturpessimismus« zu münden

439 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.

440 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 335. Hier und im Folgenden ist die Kleinschreibung in Hespos-Zitaten vom Komponisten ausdrücklich erwünscht.

441 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 13.

442 Hans-Joachim Hespos, »[musikstudio – junge komponisten stellen sich vor]«(1971), in: ders., *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 57-61; vgl. Hespos, »pfade des risikos«, 71.

scheint.[443] Hören stellt für Hespos jedoch grundsätzlich auch ein körperlich-existentielles Phänomen dar:

> hören ist für mich ein lebensnotwendiges phänomen. hören, das ist atmen. ohren sind für mich atemorgane. ein werk von mir heißt OHRENATMER[444]. beim komponieren muss ich stets mit der außenluft in verbindung sein. auch hier drinnen ist immer ein fenster geöffnet. kleine, geschlossene konzertsäle bereiten mir schwierigkeiten, auch enge studios sind nichts für mich. zum hören brauche ich den offenen raum. ja, hören ist für mich ein überlebens-notwendiger vorgang. […] hier in meinem hause ist es sehr ruhig; denn hören ist für mich eine offene atembereitschaft.[445]

Mit Blick auf das Werk *prigaSchall* (2007), offene prospektszene für soloviolline und *ascolta-ensemble*, welches dem Alltag entlehnte szenische Elemente wie »dingereignisse, lichtprozesse, momente von film, tanz, theater, ungewohntes mit jugendlichen, überraschungen aus sprechAtem, radio, gewerk und tumult-vielfältigkeiten von Alltag«[446] enthält, beschreibt Hespos, wie mit bestimmten Hörauslösern gespielt werden kann:

> wenn zum beispiel der geiger in der schräge auftritt, vorn stoppt und in klassischer ruhehaltung zunächst einmal eine zeitlang abwartet, ehe er sein instrument ansetzt, und auch diese klemmsituation partiturgemäß lange abwartet, dann könnte man als hörer schon auf recht verquere gedanken kommen, wie etwa: schmerzt das? ist das unangenehm? warum ist das so? […] dabei können sich bereits vermutete klänge, musikalismen einstellen. […] und dann, wenn der geiger anfängt, richtig zu streichen, geschieht das so leise, so langsam und so angedrückt, abgequetscht, dass nur klangstaub, kaum wahrnehmbar im raum sich verteilt. gelegenheit, eigene musiken sich dazu zu denken. das heißt: es wird im gesamten entrée vielfältig und in sehr unterschiedlicher art damit gespielt, was alles das hören auslösen könnte.[447]

An diesen Ausführungen lässt sich ablesen, wie sehr der Komponist sich mit dem Prozess des Hörens beschäftigt, intensive Hörerlebnisse anzuregen versucht und deren Gelingensbedingungen reflektiert. Dabei sind jedoch auch die mit der Hörwahrnehmung zusammenhängenden visuellen Elemente einer Aufführung von zentraler Bedeutung, welche eine theatrale Ebene formen.[448] In Form einer Hördemonstration für die Au-

---

443 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 157.

444 Hans-Joachim Hespos, *ohrenatmer, ein szenisches ereignis* (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981).

445 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 15.

446 Ibid., 16.

447 Ibid., 17.

448 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 152. Einen Sonderfall stellt dabei der Aspekt der Asynchronizität dar, wobei die Klangerzeugung gezielt von den visuellen Ereignissen abgekoppelt und »in Gestalt asynchroner, im Verhältnis zum sichtbaren Geschehen dislokalisierter Klangobjekte« präsentiert wird (Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 152). Klang und Körper können somit voneinander getrennt erscheinen, wie dies u.a. in den Werken *TJA* für zwei Klaviere (1981) und *h m, für zwei klavierSpieler, zwei percussionisten, einen beleuchter* (1987) der Fall ist und damit in gewisser Hinsicht eine Parallele zu der gezielten Verwirrung zwischen Klangerzeugung und Klangresultat bei Bauckholt darstellt (siehe Kapitel III/2 dieser Arbeit). Stefan Drees stellt in diesem Zusammenhang außerdem eine Parallele zu Heiner Goebbels »Ästhetik der Abwesenheit«

gen stellt *prigaSchall* die einzelnen Sektionen des Geigenspielens in Zeitlupe vor, um die instrumentenspezifische körperfeindliche Dimension des Musikmachens bewusst zu machen:

> geigenspiel schmerzt, ebenso die differenzierten bogenführungen beim cello, die bläser spüren das an mund und lippen, der rücken bei harfe- und cymbalom-spiel, … auch sänger, selbst dirigenten kennen diese schmerzvollen ›widerstände‹ ihrer ausübungen. wie sagte joseph beuys: ›man muss sich im leben verschleißen.‹ für die geige habe ich das […] kompositorisch demonstriert in dem werk PRIGASCHALL […].[449]

Visuell erfahrbare, theatrale Momente werden dabei im Rahmen einer kreativen Auseinandersetzung der Interpreten mit der charakteristischen Notation Hespos' geradezu provoziert und bilden das für ein »korporales Theater«[450] charakteristische szenisch-musikalische Agieren, welches in Form einer Wechselwirkung zwischen Aktion und Klangresultat aus der Körperempfindung heraus entwickelt werden muss. So erläuterte der Komponist 1987: »Dass meine Kompositionen in den letzten Jahren […] mehr und mehr szenische Momente bekommen, meint einfach, dass die Komposition hier nicht die Musik verlässt, sondern die Musik ausweitet in Richtung der Gebärde, des Zeichens, der Bewegung.«[451] Ähnlich zu Schnebels *Körper-Sprache* oder Kagels »Instrumentalem Musiktheater« entsteht Klang dabei als Resultat von Körperbewegungen und Gesten der Musikproduktion, was automatisch eine theatrale Strukturierung der Aufführungszeit mit sich bringt.[452] Die für Hespos charakteristische Mischung von Notentext, graphischen Elementen, verbalen Spielanweisungen, Bewegungsanweisungen

---

her, in der das Publikum ebenfalls »eher Teil des Dramas einer Erfahrung anstatt Zuschauer einer dramatischen Handlung« sein soll: »Hespos strebt so eine Reihe von Leerstellen an, die durch Reduktion und Umdeutung der traditionellen Vorstellung von Präsenz gekennzeichnet sind und den Prozess der Sinngebung gerade im Unzusammenhang aller eingesetzten Mittel verankern.«Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 152, siehe auch Heiner Goebbels, »Ästhetik der Abwesenheit, Wie alles angefangen hat«, in: ders., *Ästhetik der Abwesenheit, Texte zum Theater* (Berlin: Theater der Zeit, 2012), 11-21, hier 13. Dabei ist zu betonen, dass der Körper hier im Rahmen eines »Postdramatischen Theaters« tendenziell aus dem Arsenal theatraler Erfahrungsgegenstände entfernt wird und damit Leerstellen und signifikante Lücken im Aufführungsgeschehen erzeugt werden, welche den Zuschauer zu imaginativen Eigenleistungen herauszufordern versuchen. Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 152f. Siehe auch zum Begriff des Postdramatischen Theaters Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999), 13.

449 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 334

450 Zum Begriff des »korporalen Theaters«, siehe Drees, *Körper – Medien – Musik*, 123.

451 Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Hanne Stricker, »Gespräch mit Hanne Stricker« (April 1987), in: ders., *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 156-166, hier 163.

452 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 168. Im Unterschied zu Kagel, der Konventionen übertrieben, persifliert, parodiert und versetzt hat, werden diese bei Hespos von vornherein ignoriert oder verletzt. Christa Brüstle zufolge ist Hespos' Theaterbegriff zwischen traditionellen Theaterauffassungen (durch umfassende kompositorisch strategische Steuerung) und dem Theatermodell von John Cage (beispielsweise im Hinblick auf den Ereignischarakter, Alltagseinflüsse und die Betonung der Gleichzeitigkeit von Sehen und Hören) angesiedelt. Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 151, 155 und 157.

und Verhaltensinstruktionen, welche insbesondere auch eigene Wortschöpfungen miteinschließen, tragen zur Psychologisierung der Interpreten bei, fordern sie körperlich heraus und bringen sie oftmals in Extremsituationen.[453] Der Komponist nutzt dabei die aus der Konstellation von Anweisungen, Klangimaginationen, Einfühlung und expressiver körperlicher Bemühung und (Über-)Anstrengung resultierende körperliche Eigendynamik.[454] Performative Gesten erlangen eine solch starke und autonome Wirkung, dass man dem Dirigenten Johannes Harneit zufolge im Grunde alle Werke Hespos' als szenische Werke ansehen kann.[455]

Die menschliche Stimme sowie die Instrumente werden bei Hespos grundsätzlich nicht bloß als Klangwerkzeug, sondern als Ausdruckserweiterungen des Körpers angesehen, wobei die Anforderungen an die Physis sich entscheidend auf das Klangresultat auswirken sollen und Stefan Drees zufolge beispielsweise »die Stimme […] wie ein Seismograph auf körperliche Zustände oder Anspannungen reagiert oder bestimmte Körperfunktionen hörbar gemacht werden.«[456] Gesang meint Gordon Kampe zufolge demnach bei Hespos ein »ganz wesentliches, existentielles Handeln – darin dem Stoffwechsel des menschlichen Körpers durchaus ähnlich.«[457] Für Hespos selbst gehört Komponieren und Singen als wesentliche existentielle Handlungen wie selbstverständlich »zum leben wie atmen, lieben, denkfühlen, verdauen, lachen, weinen.«[458] Während der Komponist die Stimme somit als »das direkte musikalische Zeichen des Menschen« ansieht, betrachtet er Instrumente als »Verlängerung von Stimme, Atem und so weiter«.[459] Der Gedanke einer »Ineinssetzung von Stimme, Organ und Körper«[460] bildet dabei insofern eine Parallele insbesondere zu den Werken *An-Sprache* von Robin Hoffmann, *?Corporel* von Vinko Globokar sowie *Körper-Spache* von Dieter Schnebel, als dass in Aufführungen dieser Werke nicht das Klangresultat im Vordergrund steht, sondern Aktionen, Handlungen und Bewegungen komponiert werden, welche Klang erzeugen, wobei der Körper als optische Unterstützung für die Besonderheiten der Klangproduktion fungiert.[461]

Der Prozess des Entzifferns bildet bei Hespos, wie bereits gesagt, den Ausgangspunkt für eine die einzelnen Elemente assoziativ umsetzende performative Aufführ-

---

453 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 154.

454 Vgl. ibid., vgl. auch Ludolf Baucke, »Der Musik auf's Maul geschaut, Vortragsbezeichnung und Spielanweisungen bei Hans-Joachim Hespos«, in: *MusikTexte* 8 (Februar 1985), 49-54.

455 Vgl. Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 46.

456 Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 91, siehe auch 107-111.

457 Gordon Kampe, »PSALLO, Überlegungen zum Belcanto im Werk von Hans-Joachim Hespos«, in: Positionen 83 (Mai 2010), 41-42, hier 41.

458 Hans-Joachim Hespos, »Über das Komponieren« (1985), in: ders., .redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 27.

459 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 110.

460 Eva-Maria Houben, »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper‹, Die Frauenstimme in Kompositionen von Hans-Joachim Hespos«, in: Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnissen, hg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Riger (Herbolzheim: Centaurus, 2000), 347-356, hier 347.

461 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 86; vgl. auch Eva-Maria Houben, »›mehr und mehr, immer mehr‹, Stimme als unmittelbare Ent-Äußerung«, in: Neue Zeitschrift für Musik 156/6 (1995), 20-23, hier 23.

rung.[462] »Dabei lassen sich die niedergeschriebenen Zeichen und deren Varianten – etwa Notationsdichte oder Größe – zu Parametern umdeuten, die an das Koordinatensystem von körperlichen Bewegungen und gestischen Energien angepasst sind und daraus auch klangliche Substanz gewinnen können.«[463] Dieser hier von Drees beschriebene körperlich-performative Umsetzungsprozess einer besonderen Notationsweise trifft für die gerade genannten Kompositionen Hoffmanns, Globokars sowie Schnebels in ähnlicher Form zu, da auch diese eine spezifische, jeweils für einzelne Kompositionen entwickelte Körperschrift nutzen, welche gerade im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem Aufführungsmaterial körperlich-theatrale Energien freisetzen und auf diese Weise dem von Drees entworfenen Begriff des »korporalen Theaters« Rechnung tragen.[464] Auch wenn Hoffmann, Schnebel und Globokar womöglich ebenfalls bestimmte Interpreten bzw. sich selbst während des Entstehungsprozesses im Sinn gehabt haben, deren Körper in das Werk eingeschrieben ist, akzentuiert sich eine besondere Dimension des komponierten Körpereinsatzes bei Hespos in der Tatsache, dass der Komponist oftmals bewusst für spezifische physische Dispositionen bestimmter Interpreten komponiert und ihnen somit Werke im wahrsten Sinne des Wortes auf den Leib schreibt. Dies lässt sich beispielsweise an Titeln wie *air* für ulrik spies solo (1992) ablesen, da hier ein bestimmter Interpret statt eines Instrumentes genannt wird und »Spies als personalisierter Klangerzeuger auftritt und die Instrumentalisierung seines Körpers einer Hervorbringung von Klängen und Bewegungen, also der Artikulation von Zeit und Raum dienen soll«.[465] Trotz alledem ist es seitens des Komponisten keinesfalls ausgeschlossen, dass auch andere Interpreten sich dieses Werkes annehmen.[466] Die körperliche Aktivität der Musiker gehört somit Peter Schatt zufolge als »Handlung« mit zum Werk[467] und macht dadurch »Aspekte der jeweiligen Interpretenpersönlichkeiten und ihrer besonderen physischen Konstitutionen hör- und sichtbar.«[468]

Neben dem Alltag als eine zentrale Inspirationsquelle[469] orientiert sich der Komponist beispielsweise im Rahmen seiner Komposition *-Z … (), Anregung für einen Pianisten* (1969), welche aus den drei Anweisungen »erzeuge etwas, zerstöre es unmittelbar nach der entstehung und störe dann auch diesen zerstörungsprozess wieder«[470] besteht, auch an Prozessen aus der Natur:

> also kurz gefasst, parallel zu den vorgängen in der natur: ein ständiges werden und vergehen. und all das komprimiert. nicht erst den frühling ausfeiern, die reifung abwarten, das langsame verwelken im herbst und das absterben im winter, sondern das ganze kompakt gerafft zu momentprozessen. drum ist diese musik anstrengend zu

462 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 87.
463 Ibid.
464 Vgl. Kapitel III/2 und 3 dieser Arbeit.
465 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 86.
466 Vgl. ibid.
467 Vgl. Peter W. Schatt, »Musik ›dazwischen‹, Kompositionen von Hans-Joachim Hespos im Unterricht«, in: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 11 (1986/37), 35-41, hier 36.
468 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 179.
469 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 16.
470 Hans-Joachim Hespos, *-Z … () anregung für einen pianisten* (1969), Partitur H 009 (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, o.J.).

> spielen, erfordert vom spieler schnelle umstellungen in kopf und körper. ist auch für den hörer nicht einfach. der muss hellwach sein, wird permanent gefordert, immer wieder anders wahrzunehmen. ein permanent flirrender, lebendiger ereignisvorgang. die eigene lebendigkeit wird einem ständig bewusst gemacht. das erzeugt unruhe, das bedeutet zumutung. solche beinahe anstrengende unaushaltbarkeiten sind charakteristisch für meine kompositionen.[471]

Flirrende, d.h. oszillierende Wahrnehmungsprozesse wurden auch von Fischer-Lichte in ähnlicher Weise mit Erfahrungen von Zumutung, Störung, Frustration bis hin zu Krisen in Verbindung gebracht und analysiert.[472] Als Beispiele solcher Irritationsprozesse sind insbesondere die Körperprozesse des Lachens und Weinens zu nennen, die Zustände der »Krise als Irritation der Welt- und Leibverhältnisse«[473] hervorrufen, welche Hespos ebenfalls kompositorisch verarbeitet. Ein komponierter Lachvorgang findet sich beispielsweise zu Beginn des Werks »*OLAX*, eine kür für neue vokalsolisten stuttgart« (2004), wobei hier ein Prozess initiiert wird, in dem »die Atmung vorübergehend aussetzt und der von krampfartigen Kontraktionen der Gesichtsmuskulatur sowie von ruckartigen Entspannungen des Zwerchfells begleitet wird.«[474] Basierend auf der jedermann bekannten Erfahrung des Lachens und dessen Klanglichkeit wird nach einer vollkommenen Stille von vier Sekunden Dauer, während welcher der Atem heftig angestaut werden soll, dieser eruptiv in Form wilder und unkontrollierter Lachaktionen entladen, was mithilfe der Vortragsweisen »spitz«, »kreisch«, »kicher«, »quäx«, »platz-Lach«, »prustfeix«, »berstschrill«, »poltergliss« sowie »von extremer turbulenz« in der Partitur gekennzeichnet ist.[475] In Anlehnung an den Soziologen Peter Berger beschreibt Gordon Kampe das Lachen als eine Verkettung zweier gegensätzlicher Zustände, bei der eine Spannung aufgebaut und plötzlich gelöst wird. Ähnlich zum Prozess des Weinens kapituliere hierbei der Körper.[476] Die gewohnte Kontrolle des Menschen über seinen Körper geht zeitweilig verloren und weicht einem Einbruch von Irrationalität, sodass

---

471 Ibid., 18f.

472 Siehe auch Kapitel II/8 dieser Arbeit.

473 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 93; siehe auch Hartmut Rosa, *Resonanz, Eine Soziologie der Weltbeziehung* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018), 134; Brandstätter, *Grundfragen der Ästhetik*, 149. Helmuth Plessner zufolge sind Lachen und Weinen Grenzreaktionen menschlichen Tuns, in denen sich das »Körpersein« gegenüber dem »Körperhaben« verselbständigt. Die Person hat sich demnach nicht in ihrer Gewalt. Vgl. Helmuth Plessner, »Der Aussagewert einer philosophischen Anthropologie« (1973), in: ders., *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 380-399, hier 396-399 und ders., »Lachen und Weinen, Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens« (1941), in: ders., *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003), 290-304.

474 Gordon Kampe, »Gefährliches Material, Über das Lachen in neuer Musik«, in: *Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen* (= Folkwang Studien 17), hg. v. ders. (Hildesheim: Olms, 2016) 173-187, hier 174.

475 Hans-Joachim Hespos, *olax, eine kür für neue vocalsolisten stuttgart* (2004), Partitur H 145 E (Ganderkesee: Hepos Eigenverlag, 2004), 1.

476 Kampe, »Gefährliches Material«, 174; siehe auch Peter L. Berger, *Erlösendes Lachen, Das Komische in der menschlichen Erfahrung* (Berlin: de Gruyter, 2. Aufl. 2014), 53.

Dietmar Kamper und Christoph Wulf zufolge »die rationale Ordnung des Subjekts, seine mühsam erworbene Fähigkeit zu Distanz und Objektivität«[477] gefährdet wird, wobei sich schließlich – wie oben beschrieben – im Lachen eine Irritation der Welt- und Leibverhältnisse manifestiert.[478]

Handlungsanweisungen in Form notierter szenischer Situations- oder Aktionsbeschreibungen, welche die Interpreten auffordern Klangproduktionsstrategien zu entwickeln, greifen in vielen Werken Hespos' auf mehr oder weniger verfremdete Konstellationen aus der alltäglichen Erfahrung und zwischenmenschlichen Kommunikation zurück.[479] In den gelungensten Fällen schafft der Komponist Stefan Drees zufolge »dadurch eine Konfrontation mit Situationen, denen, wie der oben geschilderte Lachvorgang und seine Verwurzelung im Bestand der Alltagserfahrungen nahelegen, eine existentielle Komponente innewohnt und deren musikalische Bewältigung an kommunikative Prozesse zwischen den Ausführenden gebunden ist.«[480] Dabei bieten Hespos zufolge insbesondere energetisch-musikalische Körperprozesse Reibungs- und Anknüpfungspunkte:

> sobald ich den körper miteinbeziehe, ihn mit zum musikalischen trägerteil mache – und das ist das ganz entscheidende: es muss musik daraus werden, kein körpertheater, kein gymnastisches aperçus –, dann kommt zusätzliche energie hinein. es entsteht direkt etwas, das jeder hörkörper unmittelbar versteht und aufstaunen lässt, wenn ich beispielsweise eine sängerin rülpsen, also ›maulfurzen‹ lasse. das macht sofort wach, weil das nicht erwartet wird. es ist ungehörig, und so etwas interessiert mich, das unerhörte, das sich nicht gehörende.[481]

Ähnlich zu *OLAX* initiiert Hespos auch in *GELEUT* für gemischten Chor a cappella (1994) für die Dauer von zwei Minuten den Prozess einer musikalisch-theatralen Exploration einer Atemtätigkeit als Klangproduktionsvoraussetzung: Das Werk beginnt mit einer Suche nach einer kollektiven Atemfindung, indem die Choristen angehalten werden, in den ersten 20 Sekunden »aus eigener atmung allmählich und immer hörbarer […] zu einheitlicher choratmung [überzugehen].«[482] Dieser Vorgang einer kollektiven Atemfindung geht von jener Sicherheit aus, »die den regelmäßigen Atemrhythmus zur Grundlage unserer Beziehung zur Welt werden lässt«[483] und mündet schließlich in einen Zustand der Dissoziation, gefolgt von einem »kombinations-gemisch«[484] aus

---

477 Dietmar Kamper und Christoph Wulf, »Der unerschöpfliche Ausdruck«, in: *Lachen – Gelächter – Lächeln, Reflexionen in drei Spiegeln*, hg. v. dies. (Frankfurt a.M.: Syndikat, 1989), 7-14, hier 8, zitiert nach Kampe, »Gefährliches Material«, 174.

478 Vgl. Kampe, »Gefährliches Material«, 174.

479 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 96.

480 Ibid.

481 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.

482 Hans-Joachim Hespos, *geleut* für 4- bis 7stimmigen gemischten chor a cappella (1994), Partitur H 074 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag 1994).

483 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 96.

484 Hans-Joachim Hespos, *geleut* für 4- bis 7stimmigen gemischten chor a cappella (1994), Partitur H 074 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag 1994).

Aktionen bisheriger Atem- und Stimmfindung sowie Klang- und Geräuschballungen. Neben dem Einsatz des gesamten körperlichen Ausdruckspotentials von Stimme und Gliedmaßen als körpereigene Klangerzeugungsmittel werden in GELEUT auch große Leinentücher als klangproduzierende Requisiten genutzt, welche zum Gegenstand der sie zerstörenden und zerreißenden Körperaktionen werden. Im weiteren Verlauf des Werkes wechseln sich sodann theatral geprägte Passagen mit solchen Teilen ab, welche primär Tonhöhenkonstellationen gewidmet und »im Sinne gegensätzlicher musikalischer Aggregatzustände innerhalb des musikalischen Geschehens«[485] angeordnet sind. Dadurch erzeugt Hespos Drees zufolge »nicht nur unterschiedliche performative Energien, welche die Wahrnehmung des Werkes entscheidend beeinflussen, sondern er bindet diese zugleich auch an eine Art narrativen Verlauf, der – die Extrempositionen von Atemsuche und Schrei einbeziehend – aufgrund seiner Verwurzelung im Spektrum alltäglicher Erfahrungen dem Publikum eine Reihe von Deutungsangeboten zur Verfügung stellt«,[486] welche an bekannte Erfahrungsmuster anknüpfen.

Im Unterschied zu Hespos' Ensemblewerken, welche den Aspekt der Kommunikation und Interaktion mehrerer Interpreten betonen, richtet sich das Agieren der solistischen Stimme verstärkt auf das Gegenüber von Interpret und Publikum.[487] In *Aref* für Stimme solo (1986/1994) sind »trotz des auf kompositorischer Ebene angestrebten Unzusammenhangs«[488] die komponierten Ereignisse einem prozessartigen Verlauf untergeordnet, der beginnend mit anfänglich tastenden Versuchen der Lautfindung bis hin zu »klanglich different formulierten Arten des Schreis«[489] geführt wird. Die Erkundung unterschiedlicher Lautgebungsvarianten formen aufgrund der spezifischen Vortragsanweisungen eine theatrale Ereignisschicht, welche aus der dabei körperlich freigesetzten Energie resultiert.[490] Der zweite Abschnitt des Werkes, welches sich aus sechs Folgeelementen zusammensetzt, aus welchen »das extrem einer heißgebrochenen linie [...] zu exzessiver arie«[491] zu entwickeln ist, widmet sich dem Gedanken der Überforderung, da die Folgeelemente »gesteigert und mehr und mehr verdichtet zu berstender trance«[492] geformt werden sollen.[493] Während der gesamte Notentext sehr plastische Anweisungen – wie beispielsweise zu Anfang: »grimmassig zermault, von intensivster anstrengung!« – beinhaltet, fordern verbale Anweisungen am Ende schließlich sogar ohne jegliche Kombination mit musikalischer Notation körperliche Grenzerfahrungen ein, was folgende verbale Steigerung sprachschöpferischer Vortragsanweisungen verdeutlicht: »unkontrollierte brabbeltexte«, »sprechsingen« – »singsprechen«, »in extremen stimmlagen«, »gewaltige aufheuler«, »stimmkeuchende exzesse«, »heftige stampf-klatsch-körper-schlag-attacken«, »irres kreischgezeter«, »wie in trance ver-

---

485 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 99.

486 Ibid.

487 Vgl. ibid., 102.

488 Ibid.

489 Ibid., 102.

490 Vgl. ibid.

491 Hans-Joachim Hespos, aref für Stimme solo (1985/94), Partitur H 072 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1994).

492 Ibid.

493 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 102.

kippende an/aus-fälle von überwältigender schärfe und direktheit und platzender orgiastik«.[494] Die Ausführung kann nur als gesamtkörperlicher Akt vollzogen werden, der in hohem Maße neben den Ausdruckspotentialen der Stimme auch das gesamte Erscheinungsbild der Vokalistin miteinbezieht und eine audiovisuelle Einheit von Stimme, Atem und Körper voraussetzt:[495]

> Ohne visuellen Bezug auf den Körper als sichtbaren Produzenten von Klang erscheint daher eine adäquate Rezeption dieser Werke und der darin verankerten Vorgänge undenkbar, weil die physischen Anstrengungen bei der Realisierung des musikalischen Geschehens in ihrer visuellen Erscheinungsweise die Wahrnehmung der Klänge wesentlich mitbestimmen. Oder anders formuliert: Aus dem Umgang mit ihren Körpern entwickeln die Vokalisten im Idealfall ein energetisches Potenzial, das in der Aufführung als kommunikationsstiftender Akt zwischen Interpreten und Publikum dient und als besondere Ausdrucksdimension des Komponierten wahrgenommen werden kann.[496]

Die Stimme wird dabei fernab jeglicher kunstüberhöhender Tendenzen eines traditionell etablierten reinen Gesangideals[497] als Organ in einem gesamtkörperlichen Zusammenhang behandelt, was Hespos am Beispiel seiner Literaturoper *itzo -h u x*, ein satirisches Opernspektakel für Sänger, Schauspieler, Musiker, Zuschauer, Madonnen, Bodybuilder, Gogo-Girls, Dinge, kein Chor und Orchester (1980/81), folgendermaßen erläutert:

> die achse unserer entwicklung: mund und urmund, darum das gebilde kommunizierender röhren, wie andré breton es nennt. menschenmaul, das ist auch die öffnung zum übelriechenden körperrohr, eine art vorderafter. die röhre mit den zwei interessanten öffnungen. aldous huxley, dessen roman ›After Many A Summer‹ die textgrundlage meiner einzigen literaturoper ITZO-HUX bildet, spricht da an einer stelle abfällig über worte. das seien oralfurze, die nicht einmal das darmgas wert sind. maul, maulwerke, stimmenmaul. das hat immer auch etwas vulgäres. egal, wie und wo wir uns öffnen, wir stinken ganz entsetzlich. chirurgen wissen das, wenn sie uns, dem menschentier, die bauchdecke aufschneiden. auch wir erleben das, jeden morgen, jeden tag. manchmal köstlich, kommt ganz darauf an, was man gefressen hat.[498]

Die Aufführung wird schließlich in die Unkontrollierbarkeit eines »ganzkörperlichen zerspreizens, verknotens, extremen wringens« getrieben.[499] Eva Maria Houben beschreibt diesen Abschnitt als »große Schwingung des Lebens«,[500] in der das »Ganze«

494 Hans-Joachim Hespos, aref für Stimme solo (1985/94), Partitur H 072 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1994).

495 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 105. Siehe auch Houben, »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper‹«, 347.

496 Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 107.

497 Vgl. auch Kapitel II/6 dieser Arbeit.

498 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 79f.

499 Vgl. Hans-Joachim Hespos, aref für Stimme solo (1985/94), Partitur H 072 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1994).

500 Houben, gelb, Neues Hören, 82.

zusammengezogen wird: »Die Entäußerung greift um sich, die Bewegungen der Sängerin werden weit in den umgebenden Raum hineingeführt. […] Die Sängerin hat sich in Ekstase getanzt und gesungen, ist außer sich geraten.«[501] Nach Abschluss dieses Verdichtungsprozesses durch einen »stechenden spitzschrei« erfolgt eine musikalisch diametral entgegengesetzte Entwicklung in Form der Entfaltung der Stimme im Raum und einer damit einhergehenden Zurückdrängung von Sprachlautäußerungen.[502] In diesem dritten Abschnitt geht es Stefan Drees zufolge schließlich darum, »den durch Extremaktionen erschöpften Körper, dessen Reaktion auf die vorausgegangenen Anstrengungen für die Vokalistin nicht vollständig berechenbar ist, als prägenden Bestandteil der Aufführung erfahrbar zu machen, ihn gewissermaßen unausgesprochen mitklingen zu lassen mit all den Konsequenzen, die daraus folgen können – das mögliche Versagen der Stimme inbegriffen.«[503] In diesem Sinne geht es dieser Komposition ähnlich zu Holligers *»(t)air(e)«* um körperliche Grenzerfahrungen, die ein künstlerisches Gestalten des Interpreten schließlich unmöglich macht.[504] Die daraus resultierende und im Vergleich zu traditionellen Aufführungen veränderte Rolle des Interpreten beschreibt Hespos wie folgt:

> man agiert unter besonderen bedingungen, muss phantasiereich umsetzen. kein reproduzieren, sondern neu produzieren, ein mitschaffen. kontrolliertes, erfundenes, improvisiertes kommt da zusammen. die vorarbeiten dazu sind erheblich. ängste und hemmnisse sind abzubauen, vorurteile, eingefahrenes muss überwunden werden, hohe lernbereitschaft ist gefordert etc. […] können und wollen sind umzuwandeln in mitschöpferisches, in ermöglichendes, […] und das ist schwer für körper und geist.[505]

Besonders in Erinnerung geblieben sind Hespos während der Einstudierungsprozesse hinsichtlich seiner Interpreten »ihre wunderbaren verwandlungen nach tage/wochenlangem gemeinsamen arbeiten. danach ging es immer wieder neu-Anders weiter – oder man trennte sich für immer.«[506] Dies hängt damit zusammen, dass Hespos zufolge seiner Musik »bei aller detaillierter auskomponiertheit, bei differenziertester notation die komponente des risikos wesentlich eigen [ist].«[507] Im Prozess der Umsetzung der Notation wird der Interpret mit Aspekten des Scheiterns am Gegenstand konfrontiert und dabei gefordert, unter Einsatz vollen Risikos sich selbst und seine Klangwerkzeuge als Ganzheit bis zum Maximum einzubringen.[508] Neben den oben bereits erwähnten Verarbeitungen von alltäglichen Prozessen, Erfahrungen und Kommunikationsformen gehört das Risiko des Scheiterns einem unangenehmen Bereich der alltäglichen Lebenswelt an, der gerne verdrängt oder umgangen wird, da dieser gewohnte Sicherhei-

501 Ibid., 82.
502 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 105.
503 Ibid. Siehe auch den in diesem Zusammenhang verwendeten Begriff der »Entäußerung« als Ergebnis dieser Steigerung bei Houben, »›mehr und mehr, immer mehr‹«, 23.
504 Vgl. Kapitel III/4 dieser Arbeit.
505 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 332.
506 Ibid., S. 333.
507 Hespos, »[musikstudio – junge komponisten stellen sich vor]« 61.
508 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 178.

ten gefährdet, deren Stabilisierung ein Bedürfnis moderner Gesellschaften ist.[509] Kunst wird somit als Kampf mit der Unkontrollierbarkeit des Körpers mitsamt den damit einhergehenden Versagensängsten und -erfahrungen nicht nur verstanden, sondern im Konzertsaal mit dem Publikum vollzogen.

Mit Blick auf Kompositionen von Hespos für Blasinstrumente und für Stimme wird – wie bereits erwähnt – oftmals von einer Einheit von Atem, Körper und Instrument bzw. Stimme gesprochen,[510] wobei das Instrument auch als Erweiterung oder Verlängerung des Körpers bezeichnet wird.[511] Eine dem entgegengesetzte Sichtweise hat Franziska Schroeder vorgelegt:[512] Schroeder kritisiert die Auffassung einer Einheit von Musiker, Stimme und (Blas-)Instrument, in welcher die Stimme als eine in der Funktionsweise des Körpers verwurzelte Erweiterung der klanglichen Reichweite (»extended reach«) und das Instrument als nochmalige »Ausweitung« der stimmlichen Äußerung (»extension«) bzw. als »Prothese« (»prosthesis«) zu verstehen sei, durch deren Einsatz sich eine Verbesserung bzw. ein Mehrwert der eigenen Fähigkeiten ergebe.[513] Schroeder sieht eine Diskrepanz zwischen der in der Hespos'schen Notation codierten Verschränkung der Aktionsräume von Körper, Stimme und Instrument mit der herkömmlichen Auffassung von Stimme und Instrument als prothetische Verlängerung des Körpers: »Die von Hespos vertretene Praxis fügt sich nämlich nicht mehr der Vorstellung einer bruchlosen Erweiterung, sondern läuft – Instrument und Stimme eher im Sinne einer Behinderung, denn als die Körperfunktionen ergänzendes Werkzeug benutzend – auf eine permanente gegenseitige Störung der einzelnen Komponenten hinaus.«[514] In den Augen des Komponisten werden jedoch auch solche permanente gegenseitige Störungen als eine Form musikalischer Erweiterung angesehen.[515]

Die von Hespos initiierten Störungszustände werden außerdem auf der visuellen Ebene zum prägenden Element, da sie auch optisch als widerständige Energien erfahrbar und durch Körpergesten hervorgerufen werden, welche Hespos zufolge dem Austausch, der Abstrahlung und der Mit-Teilung, i.e. der Kommunikation mit dem Publikum dienen, wie er folgendermaßen formuliert:[516] »Dieses Gestische, die Art und Weise, Musik zu erzeugen, ist ja etwas Ganzheitliches, das mit hinzukommt, um etwas mitzuteilen, um Teilhabe mit anderen herzustellen, Mitteilungen geschehen zu lassen. Und das ist immer in irgendeiner Form auch Austausch, Abstrahlung. Und dazu gehört

509 Siehe Kapitel II/8 dieser Arbeit.

510 Vgl. Houben, »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper‹«, 347; siehe auch Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 107f.

511 Vgl. Houben, gelb, Neues Hören, 93.

512 Vgl. Franziska Schroeder, »The voice as transcursive inscriber, The body performed«, in: Contemporary Music Review 25 (2006/1/2), 131-138; siehe auch dies., Re-situating Performance within the Ambiguous, the Liminal, and the Threshold, Performance Practice understood through Theories of Embodiment (Ph.D. Diss., University of Edinburgh 2006), 187-195.

513 Vgl. Schroeder, »The voice as transcursive inscriber«, 134.

514 Ibid.

515 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 337.

516 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 110f.

die Geste.«[517] In diesem Sinne sagen seine Partituren »HALLO zu jedermann […] HALLO in dem sinne von: hören sie es, […] geraten wir in austausch/in aufregung ZU-einander, […] leben wir mit EinAnder?!«[518] Hespos begreift seine Kunst im Rahmen dieses vermittelnden und kommunikativen Aspekts als eine Form des aktiven Widerstands und empfindet sich selbst »auch vom inhaltlichen […] her als anstifter, als täter«,[519] was sich insbesondere auch in den Eigenheiten der Notation und den damit verbundenen interpretatorischen Herausforderungen, Forderungen, Überforderungen und Risiken zeigt. Barbara Alms zufolge ist das, was Hespos »die Präzision der Interpretationsanweisungen« nennt,

> eine hochkomplexe und poetische Angelegenheit, schließt unbewusste oder halbbewusste Dimensionen ein und zielt auf surreale Qualitäten wie die Verbindung des weit Auseinanderliegenden oder die Aktualisierung von erotischen und sexuellen Potenzen. Die Partituren werden zum Bild einer spannungsreichen graphischen Notierung, die die Gewaltsamkeit des Getriebenseins und Treibens in den Reihungen und Häufungen der Wortmontagen festhält.[520]

Auf diese Weise wird der Interpret als musizierendes Individuum sowie lebendiger Organismus kenntlich gemacht, dessen Grenzen des Möglichen teilweise überschritten werden.[521] Christa Brüstle zufolge rücken die Partituren den Interpreten – wie oben ausgeführt – geradezu auf den Leib, fordern ihn körperlich heraus, führen ihn oft in Extremsituationen und tragen zu einer Psychologisierung der Spieler bei.[522] Am Beispiel der Orchesterwerke Hespos' zeigt Gordon Kampe, dass es dabei – ähnlich zu Holliger – nicht um eine Denunziation der Musiker geht, sondern sie im Gegenteil als individuelle kreativ-gestalterische Personen anerkannt werden sollen: »Selbst im provozierten Versagen wird der Mensch und dessen unverwechselbare Klangfarbe hinter dem Orchestermusiker hörbar.«[523]

Durch die Einforderung nicht nur von individueller Kreativität, sondern auch von einer »kreativen Verantwortung«[524] bei der Ausgestaltung und Umsetzung des Notentextes als auch bei der Wahrnehmung eines Aufführungsereignisses wird gewährleistet,

---

517 Hans-Joachim Hespos, »Hespos im Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier« (22. November 1986, Zürich), in: ders., *.redezeichen.*, *Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 124-142, hier 135.

518 Hans-Joachim Hespos, »CREDO witten, componieren« (1986), in: ders., *.redezeichen.*, *Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 72.

519 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 15. Siehe auch Hespos, »[musikstudio – junge komponisten stellen sich vor]« 60.

520 Barbara Alms, »Bilder … Partituren, Gemeinschaftsaustellung zum Jubiläum Max Herrmann … Hans-Joachim Hespos, 25 jahre … neue musik in delmenhorst am 11.11.1994«, in: *Hans-Joachim Hespos*, hg. v. Eva-Maria Houben (Saabrücken: Pfau, 1998), 18-21, hier 20f.

521 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 161f.

522 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 154f.

523 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 201. Vgl. auch Kapitel III/4 dieser Arbeit.

524 Ute Schalz-Laurenze, »Zerstoppt-fahrige wisch-striche« [Auszüge aus der Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises der Oldenburgischen Kulturlandschaft an Hans-Joachim Hespos], in: *taz* (25.3.1999), 27.

»dass die Musik jene Art von Energien entfaltet, die für Hespos' Komponieren insgesamt sowie für den Ereignischarakter von Aufführungen seiner Musik so bedeutsam sind.«[525] Hespos beschreibt den damit verbundenen Energietransfer auf folgende Weise: »Man könnte sagen, die Energie, die man selbst angereichert und verdichtet hat, hat sich übertragen auf das Werk und kann wieder frei werden in der Aufführung, mit guten Musikern für die offenen Ohren des Publikums. Das ist ein Energietransport. Komponieren heißt Energietransfer tun.«[526] Dieser Gedanke findet sich in ähnlicher Form bei Fischer-Lichte, die Wahrnehmung als eine besondere Form einer kreativen Handlung beschreibt, als performativen Akt, in dem der Blick des Publikums auf das Werk eine transformierende Kraft entfalten kann.[527] Im Vergleich zu Aufführungen traditioneller Musik, die einen ebenso enormen körperlichen Einsatz der Künstler erfordern können, um Energie zu transportieren, haben sich Hespos' »zuMUTungen«[528] dem Komponisten zufolge dahingehend weiterentwickelt, dass die zu vermittelnden Energien weiterhin intensiv bleiben.[529] Der Körper ermöglicht dabei einen Anknüpfungspunkt an die jedermann bekannte Lebenswelt: Hespos spricht von einer »Körperlichkeit, die uns allen verständlich ist, weil wir Körper haben«, und dies »auf unbegriffliche Weise«:[530] »es entsteht direkt etwas, das jeder hörkörper unmittelbar versteht und aufstaunen lässt […]. all unser musikmachen ist ja ohnehin und manchmal geradezu auch ein absonderlicher körperlicher akt: vom geigen-, cello- und harfenspiel, dem orgel-traktieren bis hin zum dirigieren. diese energiegesten unseres körpers sind eindrucksvoll und damit lässt sich spielen.«[531] Auf der Grenze des Machbaren werden schließlich kompositorische Zustände hergestellt, die sich Hespos zufolge »derart zu einem Ereignis gestalten, dass der Musiker in dem Moment, wo er diese Dinge tut und hervorbringt, ja, eigentlich schon etwas durchmacht.«[532] Auf diese Weise werden gerade solche Energien freigesetzt, welche für den Interpreten in ihren Konsequenzen oft nicht kalkulierbar sind.[533] Da die Musiker mit Aufgaben konfrontiert werden, die weit von ihrem

525 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 166.

526 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier«, 128.

527 Vgl. Erika Fischer-Lichte, »Grenzgänge und Tauschhandel, Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«, in: *Performanz, Zwischen Spachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002), 277-300, hier 298; sowie dies., *Ästhetik des Performativen*, 341. Vgl. auch Christa Brüstle und Clemens Risi, »Aufführungsanalyse und -interpretation, Positionen und Fragen der ›Performance Studies‹ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht«, in: *Werk-Welten, Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hg. v. Andreas Ballstaed und Hans-Joachim Hinrichsen (Schliengen: Argus, 2008), 108-132.

528 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum, Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Rainer Nonnenmann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2018), 44-47, hier 46.

529 Vgl. ibid.

530 Hespos im Gespräch mit Eva-Maria Houben (15.2.1994), zitiert nach Houben, *gelb, Neues Hören*, 94.

531 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.

532 Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Michael Peschko, »Gespräch mit Michael Peschko« (26. April 1988, Köln), in: ders., *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 167-178, hier 172.

533 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 168.

gewohnten Leistungsspektrum abweichen, können gerade durch das Verhindern gewohnheitsmäßigen Handelns auf der Bühne Krisensituationen entstehen: »Gerade das Verhindern gewohnheitsmäßigen Agierens durch bestimmte, auf den Körper gerichtete Strategien dient der Schaffung von Konfliktsituationen, die einen Ausbruch aus dem Status quo oder andere adäquate Reaktionen herausfordern.«[534]

Jede komponierte Gestalt ist bei Hespos an ihre jeweils nur einmal erklingende Gegenwart gebunden und unwiederholbar. Gordon Kampe zufolge hat man »nur diese eine Chance, diese eine Gegenwart sinnvoll und mit Hingabe zu gestalten.«[535] Stefan Drees zieht schließlich sogar eine Parallele zu alltäglicher Lebenserfahrung:

> Dieser Aspekt, im Grunde nichts anderes als eine Übertragung allgemeiner menschlicher Lebenserfahrung auf den Bereich der Kunst, gilt nicht nur für den Interpreten, der mit der Wiederholungslosigkeit der Partitur umgehen muss, sondern auch für den Hörer, dem die daraus folgende Werkgestalt als vom Komponisten bewusst gesetzte Überforderung während der Aufführung begegnet.[536]

Die künstlerische Komplexität, welche eine Überforderung im Moment der Aufführung mit sich bringen kann, soll »Wieder-Erstaunen« und »Hellhörigkeit« im Hörer anregen und durch einen »neugierdeträchtig[en]«[537] Stoff offene Wahrnehmung bewirken. Dies kann zudem – wie bereits u.a. mit Blick auf Holliger und Schnebel mehrfach erwähnt – auch für die Hörer Distanzierungsversuche verhindern und Krisensituationen herbeiführen, was Stefan Drees folgendermaßen beschreibt:

> Indem Hespos mit den ihm eigenen künstlerischen Mitteln die Kontemplationshaltung des Publikums hinterfragt und ihm stattdessen neben den Klängen selbst ausgeprägt körperhafte Elemente als Möglichkeiten zur Sinngebung an die Hand gibt, provoziert er emotionale Stellungsnahmen und durchkreuzt die Option, sich distanziert zum Ereignis der Aufführung zu verhalten. Seine Forderungen und Überforderungen erzwingen Krisensituationen innerhalb des ästhetischen Prozesses, weil sie darum bemüht sind, Erwartungshaltungen zu erschüttern und gleichzeitig – durch Einfordern einer Wahrnehmung der Musik mit allen Sinnen und im Kontext ihrer Entstehung – die Aufmerksamkeit schärfen.[538]

Die Aufmerksamkeit schärfen möchte in diesem Sinne auf besondere Weise die Komposition *jets*, elektronische Musik, aus dem Jahr 1996, die mehrere kurze, fast explosionsartig vorproduzierte Klänge vorsieht, die ein Konzertprogramm, welcher Art auch immer, unvorhergesehen zerschneiden. Die »Jets« sind dabei so laut, dass sie dem »Hörer die Schädeldecke ab[zu]schneiden«[539] versuchen. Was sich als Provokation und Angriff nicht nur auf die Werke auf dem Konzertprogramm und insbesondere auch auf das

534 Vgl. ibid.

535 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 201.

536 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 180.

537 Hespos im Gespräch mit Hanspeter Krellmann, »Stolperdrähte zum Neu-Anderen, Gespräch mit dem Komponisten Hans-Joachim Hespos«, in: *Musica* 30 (1976/3), 212-215, hier 213.

538 Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 180.

539 Hespos im Gespräch mit Gordon Kampe (Lüchow, September 2008), zitiert nach Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 200.

Publikum darstellt, scheint dabei vor allem ein gemütliches Sich-berieseln-lassen oder Genießen eines Konzertes verhindern zu wollen. Dem Komponisten geht es darum, hier auch eine Dimension von Energie spürbar zu machen, die gefährlich sein kann: »kunst ist sauerei. und sie zu machen, zu arbeiten – wie artaud, picasso, beckmann, nitsch, beuys und co. – ist eine schufterei, man lebt im energiefeld. auch deshalb sind beispielsweise meine elektronischen arbeiten manchmal schwer erträglich, weil sie verdeutlichen, dass elektrischer strom, dieser körper, tödlich sein kann. [...] jaja, kunst ist eine schlimme sache.«[540] In *j e t s* wird dem Hörer »das Ohr langgezogen«[541], und die Wirkung ist umso brutaler, da man nie vorhersehen kann, wann der nächste Jet einschlagen wird:

> Das strengt an, und gerade in dieser Anstrengung der Sinne kann Schönheit verborgen liegen. Womöglich gehen einige Stellen eines anderen Werkes akustisch verloren, das mag enttäuschen. Wie wunderbar jedoch, wenn der vernehmbare Rest des Stückes noch bewusster gehört wird. Hier wird nicht rein klangliches Material geschnitten, hier schneidet sich Musik direkt in die Physis und in den Wahrnehmungsraum des Hörers.[542]

Während *j e t s* sich mit beinahe an Körperverletzung grenzender Absicht an die Hörer wendet, wird in *Seiltanz*, szenisches Abenteuer für Spezial-Ensemble (1982), eine bewusst herbeigeführte Verletzung körperlichen Wohlbefindens in Form eines Erschöpfungszustandes der Interpreten herbeigeführt. Allein der Untertitel deutet bereits auf körperliche Extremzustände als Erfahrung »neuAnderer wirklichkeit« hin: »ein werk des wuchtens, schreiens, berstens – voll aussteigender gesänge, gefahrvoller seilakt von unerbittlicher konsequenz gegen alle harmlosigkeit, stille-überschlag zu neuAnderer wirklichkeit«.[543] Die »Periode langer Gesänge«[544] des zweiten Abschnitts dieses Werkes erfordert eine spezielle Klangfarbe der Bläser, welche nur von aufgesprungenen, tauben Lippen produziert werden kann: »Die Musiker haben kein klares Bewusstsein mehr; sie sind wie unter einer Arbeitsdroge erschöpft und verändert.«[545] Dieser Zustand eines Verlusts der Kontrolle über den Ansatz soll durch die Umsetzung assoziativer Anweisungen im ersten Teil des Werkes herbeigeführt werden, wie beispielsweise »grölend gepolter«, »dumpf knallend gerotzt«, »saugrob«, »aufs gröbste verzerrt«, »quälend grimassiert« und »von stampfender wucht«.[546] Während sich in diesem ersten Teil »jen-

---

540 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

541 Hespos im Gespräch mit Gordon Kampe (Lüchow, September 2008), zitiert nach Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 200.

542 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 200.

543 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

544 Ibid.

545 Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Gisela Nauck (29.März 2008 in Winsen an der Luhe), zitiert nach Gisela Nauck, »Wirklichkeiten schaffen, Zur Liaison von Lebens- und Klangrealität im Schaffen von Hans-Joachim Hespos«, in: *Positionen* 77 (November 2008), 38-41, hier 40.

546 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

seits jeglicher Metaphorik, das Mundstück in die Lippen der Musiker schneidet«,[547] wird der Schlagzeuger angewiesen, sich unter enormen körperlichen Anstrengungen aus einem engen Gehäuse eines Stahltanks herauszuschweißen, um schließlich seine gewohnte Aktionsfähigkeit als Schlagzeuger zu erlangen. Er muss dabei

> über eine stunde lang auf gut einem quadratmeter grundfläche, umschlossen von 2 meter hohen eisenplatten 4 mm stark, agieren […]: hämmern, meißeln, lärmen, brüllen – stille schweißgesänge improvisieren, sich später nach partitur herausschweißen. vom äußeren geschehen hört er dabei nichts, und drinnen herrscht lärm, gestank, dreck und panik. zu genauem zeitpunkt muss er dem tank entsteigen […]. all das wird ausführlich miteinander besprochen, gemeinsam bedacht und nach einiger zeit verbindlich entschieden.[548]

Sein Notentext weist sowohl eine »visuelle Rhetorik«[549] als auch Vortragsanweisungen auf, wie beispielsweise »metallisches notgebrüll«, »brüllkreischender oeltank (… am spies)«, »schrei, stick-kreisch«, »explodierende kaskaden berstend dicht strukturierter attacken atemberaubender aufeinanderfolgen«, »extreme ausbruchattacken von katastrophaler erschrecknis!«.[550] Stefan Drees zufolge machen diese Anforderungen diese Passage zum Paradebeispiel für das Sichtbarwerden musikimmanenter Energetik.[551] Sein gewohntes Aktionsspektrum erkämpft sich der Schlagzeuger schließlich, indem er die erste Passage des Befreiens mit folgenden Aktionen beendet: Der Perkussionist wuchtet laut Anweisungen in der Partitur »nun mit einem vorschlaghammer achtmal in brutalen schlägen gegen den oeltank, schleudert dann den vorschlaghammer gegen den tank, rennt dann gegen ihn an und schiebt ihn mit voller wucht (kreisch-quietschend) zur seite, […] stößt mit dem fuß werkzeuge und geräte fort«[552] und macht sich nach seiner Befreiung schließlich daran »ein neues, faszinierend klingendes schlagzeug auf[zu]bauen für neue, andere gesänge.«[553] Vor dem Hintergrund dieses Settings spiegeln die Bläseraktionen den Befreiungsprozess des Schlagzeugers in Form eines Übergangs von anfänglichem Gegeneinander- bis hin zu allmählichem Zusammenspielen. Der Rezensent Peter Oswald der Darmstädter Aufführung 1984 fasst die Aufführungserfahrung folgendermaßen zusammen, welche im Rahmen der 32. Darmstädter Feri-

547 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 202.

548 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 332f.

549 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 169.

550 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

551 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*. Vgl. auch Thomas Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, in: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 10), hg. v. Constantin Floros, Joachim Marx und Peter Petersen (Hamburg: Laaber Verlag, 1988), 259-270, hier 263; sowie Stefan Drees, »Befreiungsaktionen, Körperliche Behinderung zwischen Imperfektion und eigenständigem Ausdruckswert«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 169/3 (2008), 18-23.

552 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

553 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

enkurse heftige Diskussionen hervorrief. Dabei folgert Oswald aus der Befreiung vom »innermusikalischen Zensor« auch eine Offenlegung tief psychologischer Ebenen, welche erschreckte:

> ›Seiltanz‹ ist eine Befreiungsaktion, in der die Musik nicht ein außerhalb ihr liegendes Geschehen kommentiert, sondern selbst zum Körper der Befreiung wird. Für diese Aktion hat Hespos Klänge von berstender Wildheit komponiert – Rebellion gegen die Harmlosigkeit der sicheren Mitte. Hespos' Kompromisslosigkeit ist der permanenten Attacke gegen überkommene Tabus verschwistert. Der Verlauf der Entfesselung ist eruptiv und bedrohlich in einem, weil Hespos den musikalischen Ausdruck von allem stilisierenden Überbau, dem in der Musikgeschichte stets die Funktion eines innermusikalischen Zensors zukam, befreit. Der solcherart unstilisierte Ausdruck erschreckte, ja schockierte, weil die undomestizierte Musik laut werden lässt, was als archaisch-verdrängter und durch den zivilisatorischen Überbau nicht gebändigter Bestand ein dunkel-verdrängtes und streng abgeschirmtes Leben in uns führt. Wenn die Befreiungsaktion ihrem Höhepunkt entgegensteuert, geraten die Musiker auch physisch außer Rand und Band: ›Seiltanz – das Ritual des Aufstands, die Zeremonie des Widerstehens für erdige Lebendigkeit.‹[554]

Den enorm spannungsgeladenen Körper- und Ausdrucksgesten liegt laut Christa Brüstle »keine Absicht zur Distanzierung vom eigenen Tun im Sinne einer kritischen Analyse oder Situation von So-tun-als-ob zugrunde.«[555] Sie verlangen vielmehr »im Gegenteil, eine möglichst vollständige Identifikation, ein völliges Sich-Einlassen auf die kompositorischen Forderungen.«[556] Laut eines Rezensenten der Aufführung 1984 im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse, Johannes Breckner, werden »mögliche Distanzbarrieren des Publikums mit aggressiver Energie beseitigt« und »die Idee total vereinnahmender Kunst« verfolgt, woraus er die Publikumsreaktionen der Uraufführung ableitet:

> Im Zirkus zählt der Seiltanz zu den akrobatischen Künsten, und Hans-Joachim Hespos' ›Seiltanz‹ ist wie eine Zirkusnummer musikalisch-szenischer Akrobatik – ohne das absichernde Netz der Verbindlichkeit, angesiedelt in gegensätzlichen Grenzbereichen von offener und verdeckter Dramaturgie, von symbolischer Verrätselung und direkter, drängender Mitteilsamkeit, gezeichnet von verstörend eruptiven Klängen. Dass die Dichte dessen, was Hespos eine ›Zeremonie gegen falschen Ritus‹ nennt, keine Distanz zulässt, bewiesen die vehementen Buhrufe am Ende nur zu deutlich.[557]

Dabei findet jedoch kein tatsächlicher Seiltanz statt, sondern es wird vielmehr dessen dynamische Spannungskurve »zwischen Höhenflug und tödlichem Absturz, als kraftüberwindenden Balanceakt« vollzogen.[558] Laut der Geigerin Cecilia Gelland muss eine

---

554 Peter Oswald, »Wagnis zum Unerhörten, Die 32. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt im Rückblick«, in: Falter (o.A., 1984).

555 Brüstle, Konzert-Szenen, 156.

556 Ibid.

557 Johannes Breckner, »Wenn Wut sich in Tönen Luft macht, Hans-Joachim Hespos' ›Seiltanz‹, Ein Abenteuer aus Musik und Szene«, in: Darmstädter Echo (Mittwoch, 25. Juli 1984).

558 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 261.

Aufführung Hespos' Musik etwas Wahrhaftiges sein, nicht nur eine Simulation: »Das ist so, als wenn man als Schauspieler weiß, welche Muskeln man aktivieren muss, um Tränen fließen zu lassen. Das ist etwas anderes, als wenn man sich in einen Zustand versetzen kann, wo man tatsächlich so traurig wird, dass man einen inneren Grund hat zu weinen.«[559] Durch diese Wahrhaftigkeit wird eine Form der unmittelbaren Nähe zum Publikum hergestellt: Während der Schlagzeuger eine existenzielle Situation durchlebt, wird das Publikum »von diesen körperlichen Anstrengungen und von der Lage der befreiten und erschöpften Kreatur unmittelbar ›angesteckt‹, es leidet mit und atmet erleichtert auf, wenn die Aktion vorüber ist.«[560] Die unmittelbare Affizierung und emotional unentrinnbare Involvierung in die existenziellen Dimensionen der Aktion beschreibt Hespos folgendermaßen und spricht dabei auch den szenisch eingesetzten »Spieler« an, der ein waghalsiges »exercitium« mit einem »an der eingangswand aufgestellten baumstamm« auszuführen hat:[561]

> Wenn ich also als Zuhörer erlebe, dass wie im *seiltanz* […] jemand in einem engen Tank sitzt und sich herausschweißen muss; wenn der Spieler mit einem überschweren Balken halsbrecherisch über der Schulter, auf dem Kopf hantiert, dann gibt das Beklemmungen, Erfahrungen von unmittelbarer Angst; auch: der könnte sich doch etwas tun, oder wenn der jetzt kommt, was mach‹ ich dann.[562]

Der »Spieler« in diesem Werk hat dabei »völlige freiheit in seinem tun, tödliche freiheit. entsprechend fulminant jener ›auftritt‹ des großartigen harald beutelstahl bei den wiener festwochen in der secession: vom hoch oberen rang her donnert er den baumstammbalken durch eine gasse, so dass die stufenbretter bis nach unten zersplittern. – welch ein entrée ! – die leute waren entsetzt.«[563]

Auch hier scheint der Komponist gegenüber den Interpreten und dem Publikum zu einer Gefahr zu werden. Hespos' auf Körperverletzung zielende künstlerische Aktionen widerlegen Martin Seels Äußerung, dass Kunstwerke den Betrachter nicht mit buchstäblicher Gewalt konfrontieren möchten.[564] Der Aussage Seels, dass die Kunst dem Geschehen der Gewalt aus ihrer Distanz in einer Weise nahe kommt, wie es in ihrem realen Vollzug weder möglich noch erträglich wäre,[565] entgegnet Hespos' Musik eine reale und bis ins Unertägliche grenzende Gefahr für Interpreten und Publikum. Der Komponist weist dabei – im Unterschied zu Heinz Holliger – selbst auf die Rolle des

---

559 Cecilia und Martin Gelland im Gespräch mit Stefan Drees, »›… eine ganz eigene Art von Schönheit‹, Cecilia und Martin Gelland im Gespräch mit Stefan Drees über die Komposition a e r i (2012) von Hans-Joachim Hespos«, in: Stefan Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos (Hofheim: Wolke, 2018), 207-214, hier 214.

560 Brüstle, Konzert-Szenen, 169.

561 Vgl. Anmerkungen auf den Seiten 2-3 sowie Anweisungen zu Ziffer 13 auf Seite 9 der Partitur von Hans-Joachim Hespos, seiltanz, szenisches abenteuer (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

562 Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Hanne Stricker, »Gespäch mit Hanne Stricker«, 162.

563 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

564 Vgl. Seel, Ästhetik des Erscheinens, 295-323.

565 Vgl. ibid., 314f.

Täters hin: »Wir Komponisten und Künstler dieser Art, wir sind Täter, wir sind wirklich Täter und gehören eigentlich polizeilich verfolgt.«[566] Dieser Aussage des Komponisten zum Trotz stellt Gordon Kampe Hespos' übergeordnete Absichten in ein versöhnlicheres Licht, wobei dem Musiker im Unterschied zu traditionellen Aufführungen bei Hespos scheinbar sogar eine größere menschliche Wertschätzung zukommt:

> Obwohl das Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden also zuweilen schmerzt, der dadurch entstehende Unzusammenhang nicht selten verstört, ist diese Musik eben nicht gegen das Publikum und schon gar nicht gegen die Musiker gerichtet. Im Gegenteil: Der Musiker wird nicht lediglich als Aufführungshilfe fremder Ideen gebraucht, sondern als unverwechselbarer Mitmensch und als Individuum angesprochen.[567]

Bereits hinsichtlich des Erarbeitungsprozesses im Rahmen der Proben zu *Seiltanz* hat der Komponist eine »Atmosphäre des Zusammenkommens, des Zusammenlebens«[568] sowie eine Distanzaufhebung zwischen Komponist, Interpret und später auch den Zuhörern beobachtet, aus der Thomas Steiert einen kommunikativen Aspekt als übergeordnetes Motiv von Hespos' Arbeit ableitet, den er als »bis ins kompositorische Detail bestimmend und […] nicht zuletzt für den Schritt vom instrumentalen Werk in den Bereich des Szenischen ausschlaggebend«[569] erachtet. Das »szenische Abenteuer« *Seiltanz* tendiert zwar zum Musiktheater, spart jedoch theaterspezifische Mittel wie Handlung, Text oder Bühnenbild aus. Die ausdrückliche Forderung des Konzertsaals und nicht der Theaterbühne als Aufführungsort betont den konzertanten Aspekt des Werkes,[570] wobei mit Erwartungshaltungen bewusst gespielt wird: Laut Partitur sollen »alle Aktionen […] von vorneherein deutlich [machen], dass nicht wie üblich eine Konzertaufführung passiert, sondern unmittelbar musikalische Taten sich ereignen.«[571] Steiert zufolge verfolgt Hespos damit eine Konzeption, »die das musikimmanente Aktionsmoment sichtbar werden lässt, das heißt: gewissermaßen eine Weiterführung der affektiven Seite der Musik ins Gestische. ›Musikalische Tat‹ bezeichnet somit nicht die Musikalisierung außermusikalischer Elemente, sondern vielmehr die Ausdruckseinheit von Musik und Aktion«,[572] welche die Ebenen der Komposition, der Interpretation und der Wahrnehmung ganzheitlich durchdringt.

Die im Untertitel von Hespos' *spot* (Fragment eines Aufbruchs zum integralen Theater) aus dem Jahr 1979 erstmals verwendete Bezeichnung des »integralen Theaters« basiert genau auf dieser Idee der Gestaltung einer gegenseitigen Durchdringung

566 Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Gisela Nauck (29. März 2008 in Winsen an der Luhe), zitiert nach Nauck, »Wirklichkeiten schaffen«, 40. Vgl. im Unterschied dazu den Abschnitt zu Gewalt bei Holliger im Kapitel III/4 dieser Arbeit, welcher sich selbst nicht als Täter ansieht.

567 Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 202.

568 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 114.

569 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 260.

570 Vgl. ibid., 261.

571 Hans-Joachim Hespos, *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982), Partitur HE 019 E (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982).

572 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 261.

von Komposition, Interpretation und Wahrnehmung in Form eines ganzheitlichen Zugangs.[573] Damit wurde allerdings weniger ein Gattungswechsel vom instrumentalen zum szenischen Komponieren eingeleitet, sondern vielmehr eine »Erweiterung der Möglichkeiten zur Überwindung der Distanz zwischen Komponist, Interpret und Rezipient.«[574] Steiert betont hinsichtlich der szenischen Arbeiten Hespos', dass die spezifische Qualität seines heterogenen und radikal erweiterten Materialbegriffs »in erster Linie die sinnliche Qualität aller akustischen Erscheinungen und darüber hinaus ihre Verknüpfungen mit den anderen Wahrnehmungsbereichen« sei, welche sich »allein aus den Gegebenheiten der sinnlichen Materialqualitäten außerhalb eines wie auch immer gearteten Systems von Konventionen, als unmittelbar erlebbare Wahrnehmungssituationen«[575] konstituieren.[576] Vor diesem Hintergrund meint integrales Theater Steiert zufolge »die Konzeption einer Totalität analog der einer realen Lebenssituation, nicht jedoch im Sinne eines reproduzierbaren Abbildes, sondern als tatsächlich im Moment der Aufführung entstehender dynamischer Erlebnisraum«, welcher zum Ziel hat: »die Wahrnehmung ungewohnter Sinnzusammenhänge wieder möglich zu machen.«[577] Eine integrale Inszenierung zielt bei Hespos darauf ab, die Wahrnehmungssinne des Hörens, Sehens, Riechens, Schmeckens, Tastens und Denkempfindens komplex anzuregen.[578] Hespos widmet sich schließlich nicht nur dem Klang und den Bewegungen in Zeit und Raum, mit deren Mitteln er extreme Emotionen wie Angstzustände im Publikum hervorruft, indem er beispielsweise in *spot* den Chor mit gefährlicher Wucht von der Seite in die Publikumsreihen rennen lässt, sondern nimmt auch Einfluss auf das Raumklima, wenn er beispielsweise in *itzo -h u x* das Publikum durch Überhitzung und Gerüche in Panik versetzt, was weiter unten erläutert werden wird. Hinsichtlich des Geruchsinns berichtet Hespos auch von einer Aufführung des *Seiltanzes*, in der der »[Spieler] sich einen eimer voller mehl über den körper kippt, um danach mit seiner zinkwanne an schwerer eisenkette im schlepp metallschurrend durch die stuhlreihen der zuhörer zu ziehen, sich die weiße schicht dabei immer weiter abklopfend – auch so kann das publikum mit einbezogen werden.«[579] Die Bestuhlung erlaubte dabei kaum

573 Vgl. ibid. Der Begriff »integral« geht ursprünglich auf den philosophischen Schriftsteller Jean Gebser zurück, den Hespos in seiner Studienzeit rezipierte. Gebser bezeichnet eine Bewusstseinsintensivierung als »integral«, die eine Überwindung einer Trennung von Objekt und Subjekt sowie von rationalen und irrationalen Aspekten des Lebens überwindet und Raum und Zeit dabei aperspektivisch und gegenwartsbezogen versteht. Das Erlebnis der Gegenwart kann in Form eines »undurchsichtigen Gegenwärtigseins« bis ins Unendliche reichen und dabei Archaisches, Magisches, Mythisches und Mental-Rationales, Vergangenes und Zukünftiges einschließen. Vgl. Gebser, *Ursprung und Gegenwart*, 12f und 171f.

574 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 261.

575 Ibid.

576 Siehe zur Sinnlichkeit ästhetischer Erfahrung auch Kapitel I/1 dieser Arbeit.

577 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 261. Vgl. auch Hespos' Kommentar zu *itzo -h u x* im Programmheft zur Uraufführung von *itzo -h u x* am Oldenburgischen Staatstheater (6.Mai 1983), 5.

578 Vgl. ibid.

579 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 331.

ein rücksichtsvolles Durchkommen mitsamt der angeleinten Zinkwanne, was auch in diesem Fall Angstzustände auszulösen vermag. In diesem Zusammenhang betont Hespos schließlich, dass ein solch körperlicher Einsatz Musik auf einer erweiterten Ebene abwirft: »da wirkt eine erweiterte ebene von musik. andere, artfremde zusätze haben in meinen partituren nichts zu suchen. literatur, theater, regie, nachrichtenaktualität – alles fauler zauber. es geht mir in allem stets um die kraft von musik, um neue musiken und immer um gesang.«[580] Die häufig im Zusammenhang mit Hespos' Werken beschriebenen theatralen Elemente dienen demnach immer der Musik als übergeordnetem integralem Kraftwerk. Die Bezeichnung »integrales Theater« meint vor diesem Hintergrund immer ein integrales *Musik*theater.

Die Tatsache, dass Aufführungen nicht nur durchlebt, sondern unter solchen Bedingungen intensiv von allen Beteiligten durchlitten werden, rückt Hespos' Kunst in die Nähe des Rituals, das für Hespos der Inbegriff einer »risikoreichen Praxis« ist.[581] *Seiltanz* bezeichnete der Komponist dementsprechend auch als »Ritual unserer Jetzterfahrung, eine vielschichtige Kulthandlung für Leben.«[582] Hespos bezieht sich dabei auf die Schriften Antonin Artauds, der ebenso wie er das Theater als Ritual verstand.[583] Brüstle zufolge handelt es sich bei Hespos in Artauds Sinne um »ritualhafte Werke, um ritualisierte Aufführungen, um die Zelebration der Musikproduktion, um die Intensivierung des Konzerts als Erleben von Musik und Klang sowie um einen Übergang und das Eintauchen in eine ›andere Realität‹«.[584] Die auf der Bühne auftretenden Musiker erscheinen dabei nicht als Figuren, sondern als Mit-Menschen, welche die Aufführung direkt er- und durchleiden und eine ritualartige Handlung am eigenen Körper vollziehen, was unmittelbare Betroffenheit auslöst.[585] Die daraus resultierenden Ambivalenzen in der Betrachtung und Erfahrung der Bühnenakteure beschreibt Brüstle am Beispiel des Schlagzeugers in *Seiltanz* folgendermaßen:

> Ein Schlagzeuger, der sich in *Seiltanz* aus einem Öltank schweißt, ist ein Schlagzeuger, der (musikalische) Geräusche erzeugt. Er ist gleichzeitig ein ›nackter‹ Mensch, der um seine Befreiung kämpft. Er unternimmt dies mit allen Mühen und Anstrengungen, er durchleidet diese Situation stellvertretend für seine Mit-Menschen, die unter anderem das Publikum sind. […] Die Nähe, die Hespos mit seinen Spieler-Figuren herstellt, ist die Attacke auf den Leib, die auch das Publikum zu spüren bekommt. Es geht nicht um das ›Verstehen‹ des Rituals und seiner Elemente, es geht darum, in das Geschehen unmittelbar involviert zu sein.[586]

580 Ibid., S. 331.

581 Vgl. Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 122f.

582 Hespos zitiert nach Oswald, »Wagnis zum Unerhörten«.

583 Siehe insbesondere Artaud, *Das Theater und sein Double*.

584 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 167.

585 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 167. Siehe auch Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333. Zum Begriff des Rituals siehe auch Turner, *Das Ritual*; sowie Kapitel I/10 dieser Arbeit.

586 Brüstle, *Konzert-Szenen*, 168.

Diese unmittelbare Involvierung kam in besonders starker Ausformung im Rahmen der Darmstädter Aufführung 1984 zutage, deren Skandal Hespos folgendermaßen miterlebte:[587]

> skandalauslöser müssen wohl besonders gut kalkuliert und gearbeitet sein für das quäntchen glück, das dann hinzukommen muss wie bei jener SEILTANZ-aufführung bei den internationalen ferienkursen für neue musik in darmstadt, wo ich mich inmitten der aufführung kurz auf der herrentoilette befand – eingespannt in proben und unmittelbare vorbereitungen war zuvor keine gelegenheit – als auf einmal die flügeltür mit wucht aufgestoßen wird und ein zuhörer reinschießt, auf ein becken zustürzt, um sich heftig zu übergeben. später darauf in neuester ausgabe der ›musik konzepte‹ beschimpfte mich der komponist morton feldmann im abdruck seiner middleburg-vorlesung derart ausfällig, dass seine fäkalen attacken von der redaktion durch punkte ersetzt wurden. clytus gottwald, damaliger radio-musikchef in stuttgart, rief mich unmittelbar darauf empört an und forderte eine entschiedene gegenreaktion. – der skandal, ein internes gewitter.[588]

Im Unterschied zu Hoffmann, der unterschiedliche Distanzqualitäten auslotet und in jüngerer Zeit eher zu distanzierenden Tendenzen neigt,[589] scheint Hespos kompromisslos in seiner Musik distanzauflösende Erlebnisverdichtungen und größtmögliche Nähe durch körperliches und emotionales Miterleben anzustreben. Hespos zufolge muss unbedingt verhindert werden, dass die Wahrnehmung einer distanzerzeugenden »als-ob«-Darstellung überhaupt möglich ist, die seiner Meinung nach jeglichen Energietransfer verhindert: Distanzierung ist »bei den in meinen partituren gestellten voraussetzungen und conditionen [...] nicht möglich. wer da nicht ganz hineingeht, wird von den anforderungen der partitur als mitWirkender nicht zugelassen. distanz, entlastungen sind nicht möglich.«[590] Die sich auf den ersten Blick widersprechenden Absichten Hespos' und Hoffmanns lassen sich bei näherer Betrachtung auf die unterschiedliche Benutzung des Begriffs der Distanz zurückführen. Hespos versteht künstlerische Distanz vor allem als Resultat von »als-ob«-Darstellungen, welche zu einer Identifizierung einladen und damit den Zuschauern erlauben, von sich selbst abzusehen.[591]

587 Vgl. auch die Eindrücke der Oboistin Nora Post der Uraufführung von *Seiltanz*: »[I]ts moments of near brutality are meant to unsettle us, symbolically to shatter false beliefs and systems, to set the stage for a profound departure into attitudinal change.«Nora Post, »Survivor from Darmstadt, The clash of rivals stopped just short of bloodshed«, in: *Musical America* (Februar 1985), 32-35, hier 35.

588 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, 157-167.

589 Vgl. Hoffmann, »*Ich komm‹ gleich runter und berühre!*«, 241.

590 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

591 Das Verspüren der eigenen Gegenwart im Vernehmen der Gegenwart von etwas anderem impliziert Bohrer zufolge jedoch auch einen Abstand von allen Vollzügen, in denen Zustände fokussiert werden, die in Zukunft herbeigeführt oder welche gedanklich festgehalten werden sollen. Die absolute Fokussierung auf den Moment im hier und jetzt, den Hespos beabsichtigt und der für ihn eine absolute Nähe zum Gegenstand wie auch zu sich selbst bedeutet, stellt Bohrer in Zusammenhang mit einer reflexionsfreien, sinnlichen Wahrnehmung. Vgl. Bohrer, *Plötzlichkeit* sowie *Das absolute Präsens*.

Im Unterschied dazu umfasst Hoffmanns Distanzbegriff auch beispielsweise zeitlich-räumliche Ferne bei gleichzeitiger körperlicher Nähe, welche ebenso imstande ist Energie zu transportieren.[592] Wie Hoffmann gezeigt hat, können distanzerzeugende Aspekte auf einer Ebene gleichzeitig distanzauflösende Aspekte auf einer anderen Ebene erzeugen und umgekehrt, sodass unterschiedliche Distanzqualitäten in der individuellen Wahrnehmung der Zuhörenden oszillieren und miteinander interagieren können, ohne eindeutig fassbar zu werden.[593] Bei allen Versuchen Hespos', dem Publikum »auf den Leib zu rücken« und Distanzierungsversuche zu unterbinden, sollen Zuhörer schließlich aufgeweckt und aus ihrer »geistigen Unbewegtheit«, »Bequemlichkeit« sowie »massiver Denkerstarrung«[594] gerissen werden, um schließlich bewegliches, lebendiges und verantwortungsvolles Handeln anzuregen, was jedoch wiederum auch reflexiv-distanzierende Überlegungen impliziert. Ob dies jedoch bereits während der Aufführung möglich ist oder erst im Nachhinein erfolgen kann (was somit nicht mehr in den Bereich der ästhetischen Erfahrung fallen würde, die den Definitionen zufolge auf den Zeitraum der Aufführung begrenzt ist),[595] hängt nicht nur vom Kunstwerk, sondern auch vom Wahrnehmenden ab. Die möglicherweise erst im Nachhinein und aus der zeitlich-räumlichen Distanz erfolgende Reflexion stellt für Hespos jedoch wiederum eine Form der Nähe dar, da sich Reflexionsprozesse nicht mit einer Handlung oder einem Gegenstand außerhalb der eigenen Person beschäftigen, sondern mit den eigenen individuellen Reaktionen und Wahrnehmungsprozessen. In diesem Sinne bieten auch Hespos' Werke in gewisser Weise Möglichkeiten, Prozesse im Spannungsfeld von (zeitlich und räumlich) distanzierenden und distanzauflösenden (gegenwarts- oder selbstbezogenen) Gesichtspunkten wahrzunehmen.

Weitere Aspekte des Verhältnisses zwischen Nähe und Distanz lassen sich aus der Beziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst ableiten: Im Unterschied zu Aussagen des Komponisten selbst betonen Houben als auch Drees, dass Hespos nicht das Ziel habe, die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. Alltag aufzulösen. Vielmehr bleibe die Trennlinie klar bestehen, was Drees im Wesentlichen darauf zurückführt, »dass der Komponist sowohl am Werkbegriff selbst als auch am besonderen Status der Künstlerpersönlichkeit als Ideengeber und Kontrollinstanz festhält.«[596] Vor diesem Hintergrund mag es zunächst verwundern, dass Hespos selbst jegliche Grenzziehung zwischen Kunst und Nicht-Kunst negiert:

---

592 Vgl. Hoffmanns Beschreibung seiner Komposition *Schlundharfe* in Hoffmann, »*Ich komm‹gleich runter und berühre!*«, 242.

593 Siehe auch Kapitel II/1 dieser Arbeit.

594 Hans-Joachim Hespos, »künstlerische konzeptionen 5 vor zwölf« (1983), in: ders., *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 62-63, hier 63. Vgl. auch die von Rüdiger formulierte mögliche Aufgabe von Musik: »wach und aktiv zu machen für das Leben und Zusammenleben der Menschen.«Rüdiger, »What we play is life«, 17.

595 Siehe auch Kapitel I/1 dieser Arbeit.

596 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 176. Vgl. auch Eva Maria Houben, »So ist es!, Was es alles gibt! Anmerkungen zu Kompositionen von Joseph Haydn und Hans-Joachim Hespos«, in: *Martin Geck, Festschrift zum 65. Geburtstag*, hg. v. Rolf Ares und Ulrich Tadday (Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2001), 179-190, hier 184.

> ich betrachte das nicht als etwas trennendes, sondern als eine ergänzung, als etwas, das da noch hinzukommt. […] da [in der Musik, Anm. d. Verf.] schwingen mögliches und UNmögliches auf vielerlei art un/vereinbar zusammen. drum kann man musik, das verrätselte, weder erklären noch vermitteln. musik wirkt! musik ist alles, was aus schwingungen besteht. und alles ist nun mal schwingung, selbst die uns unbekannte dunkle materie, dunkle energie, dunkles rauschen ewiger schöpfung. es gibt keine grenze – ALL-tag ist offen und voller musik.[597]

Die Aussage Drees', bei Hespos eine Grenzziehung zwischen Kunst und Alltag festzustellen, ist vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Hespos sowohl am Werkbegriff selbst als auch am besonderen Status der Künstlerpersönlichkeit als Ideengeber und Kontrollinstanz festhält, richtig. Genau dies setzt Hespos wie selbstverständlich voraus, wenn er über musikalische Prozesse spricht, welche Elemente aus der Natur und aus dem Alltag vielschichtig verarbeiten. Alltägliche Elemente werden dabei nicht unverändert in den Rahmen der »Institution Kunst«[598] gestellt, sondern in einem erweiterten künstlerischen Kontext einer Musikaufführung verarbeitet und transformiert. Im Rahmen dieser Transformationsprozesse betont Hespos explizit die Rolle des Körpers, der für den Energietransport ausschlaggebend ist, wobei Hespos zufolge genau der Transport von Energie die Bedingung für die Entstehung musikalischer Prozesse darstellt.[599] Aus Sicht des Komponisten gibt es demnach keine Trennlinie zwischen Kunst und Nicht-Kunst, da im Prozess der künstlerischen Arbeit mit Energiestoff Übergänge fließend und Grenzziehungen hinfällig werden. Aufführungen entwerfen Steiert zufolge »die Konzeption einer Totalität analog der einer realen Lebenssituation […] als tatsächlich im Moment der Aufführung entstehender dynamischer Erlebnisraum.«[600] Der »Typus des Kunstwerkes in Bewegung« stellt dabei innerhalb eines Situationsrahmens eine dynamische und letztlich kaum definite Struktur von Ereignissen her,[601] wobei die Idee einer »Totalität des Erlebnisraumes«[602] eine Erweiterung der Produktions- und Rezeptionsumstände des Kunstwerks in eine allgemein verstandene alltägliche Lebenswelt hinein impliziert.[603] Aus diesem Grund verzichtet Hespos auf jedes kausale Handlungsgefüge mit dargestellten Personen und dramatisch entwickelten Konflikten zugunsten »allgemeiner Themenfelder universalen Charakters«,[604] was Steiert zufolge

---

597 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, 330f.

598 Durch das Zusammenwirken aller Beteiligten – der Künstler, Kritiker, Theoretiker, Administratoren, Zensoren, Agenten u.a. – entstand schließlich die heutige Ausprägung der Institution Kunst. Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 353f. Siehe zum Begriff der Rahmung auch Kapitel I/8 dieser Arbeit.

599 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.

600 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 266.

601 Vgl. ibid.

602 Ibid., 269.

603 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 175.

604 Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 263 und 266.

den Interpreten und Zuschauern einen – im Vergleich zu repräsentierten Handlungsgefügen – umso größeren Identifikationsrahmen bietet.[605] Theaterrollen stellen hingegen in den Augen des Komponisten eine Distanz her, da sie, wie bereits gesagt, zur einer Art von Identifizierung einladen, die den Zuschauern erlaubt, von sich selbst abzusehen:

> Es wäre wichtig, für die wesentliche Aussage zu so zeichenhafter Typisierung zu kommen und in diese Zeichen alle Energien hineinzubringen, die dann wieder für jeden umgeformt werden können […]. Denn Zeichen gehen uns alle an, während Symbole oder Symbolismen Distanzen zulassen, das Abrücken zulassen. Und ich glaube, künstlerische Aussage heutzutage muss hautnah werden, weil sie sonst nicht mehr wirken kann; nicht mehr empfangen wird. Weil eben zu viel dazwischen ist.[606]

Diese Aussage aus dem Jahr 1985 erscheint aus heutiger Sicht umso aktueller, da aufgrund der Digitalisierung im Vergleich zu den 1980er Jahren heute oftmals noch mehr »dazwischen« zu sein scheint und die Gesellschaft sich zunehmend stärker daran gewöhnt medial statt hautnah zu rezipieren. Steiert zufolge vollzieht sich ein Wandel »vom repräsentativen Element zum offenen Zeichen, der Loslösung der Mittel aus ihrem konventionellen Zusammenhang«, wobei Zeichen allgemein und bedeutungsoffen als energetisch-sinnliches Element ohne präzisen semantischen Bezug angesehen werden, während Symbole mit spezifischem Sinn belegt sind, welcher ähnlich zu einer Theaterrolle durch die damit einhergehende interpretatorische Transferleistung Distanz erzeugt.[607]

Ute Schalz-Laurenze argumentiert, dass Hespos die Frage, ob Ausdruck ohne konventionelle Bezugnahmen überhaupt möglich sei, eindeutig und geradezu emphatisch mit »Ja« beantwortet.[608] Auch Arne Sanders beschreibt Hespos als einen Komponisten, der trotz großer Kenntnis der europäischen wie auch außereuropäischen Musikgeschichte »als fertiger Komponist in die Welt geworfen« zu sein scheint, »unbelastet von Traditionen jedweder Art.«[609] Diese Aussagen scheinen zunächst im Widerspruch zu solchen Auffassungen zu stehen, wie beispielsweise derjenigen Helmut Lachenmanns, demzufolge eine Loslösung vom »ästhetischen Apparat«,[610] i.e. von traditionell etablier-

605 Vgl. ibid., 266.

606 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 118f, vgl. auch ders., »… zu lauschen in die augen der wörter«, in: ders., *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke (Saarbrücken: Pfau, 2000), 42.

607 Vgl. Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 263.

608 Vgl. Schalz-Laurenze, »Zerstoppt-fahrige wisch-striche«, 27.

609 Siehe Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21-22.

610 Der ästhetische Apparat beinhaltet laut Lachenmann »Querfeldeinkontakte« (aufgrund der Benutzung der temperierten Skala, die selbst schon tonale Wirkung hat, traditionelle Spielkategorien, expressive Klischees, Faszination als Kolorit, autonome Klangfarbenkomposition, Musik als »dekorative Tapete« sowie Humor) und andere »Requisiten«, z.B. das traditionelle Instrumentarium, Aufführungspraxis, traditionelle Notation, Arbeitstechniken und die in unserer Gesellschaft zuständigen Institutionen und Märkte: »Gemeint ist damit mittelbar: das Gesamt der geltenden musikalischen Wahrnehmungskategorien in ihrer besonderen, historisch und gesellschaftlich bedingten Ausformung und Reichweite, so wie sie sich in einer bestimmten Situation theoretisch beziehungsweise empirisch darstellen […]. Dieser ästhetische Apparat verkörpert […] [die] herrschen-

te ästhetischen Bedürfnissen und Normen, unmöglich sei. Hespos beabsichtigt jedoch keine Loslösung von Traditionen und Konventionen, sondern dass das Material »neuAnders immer wieder mit energie«[611] angereichert werden muss. Auf diese Weise möchte Hespos erreichen, dass keine intendierten Bedeutungen generiert werden bzw. die Wahrnehmung nicht gelenkt wird, sondern eine Öffnung zu vielschichtigen und freien assoziativen Verbindungen durch eine kreative Eigenleistung des Publikums erreicht werden soll, was – bei allen Unterschieden – letztlich auch Lachenmann anstrebt. In Bezug auf Kunstwerke im Allgemeinen beschreibt Martin Seel diesen Zusammenhang folgendermaßen:

> Oft setzt uns erst ein von historischen und kunsthistorischen Kenntnissen getragenes Verstehen in die Lage, uns von bestimmten Objekten der Kunst ergreifen zu lassen. Nur durch eine solche interpretative Basis kann häufig gesichert werden, dass unsere auf Kunstwerke gerichtete Imagination ein Mitgehen mit *ihren* Imaginationen ist. Sosehr die Kunst immer auch eine Startbahn für Überlegungen und Imaginationen ist, die weit über die Verfassung ihrer Werke hinausführen können, sie ist dieser Ausweg ins Unabsehbare nur, weil sie einen Weg in eine ansonsten unerreichbare (Anschauung von) Gegenwart bahnt.[612]

Den Bedeutungszuschreibungen bestimmter Gesten und Tonlagen, die auf der täglichen Kommunikation basieren, kommt in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle zu, weil sie dem Publikum Codes für mögliche Interpretationsstrategien zur Verfügung stellen, welche auch bei semantisch unbestimmten Stimmäußerungen sowie Instrumentalmusik Bedeutungen transportieren, aber dennoch in keiner Weise auf bestimmte Verbindungen hinzulenken versuchen.[613] Gesten transportieren und generieren Hespos zufolge somit keine gezielt intendierten Bedeutungen und werden daher auch nicht mit solchen Absichten inszeniert, sondern sind immer unmittelbar auf die Musik ge-

---

den ästhetischen Bedürfnisse und Normen, er ist das Abbild der besonderen Art von Nachfrage nach Musik; insofern spiegelt sich in ihm das gesellschaftliche Bewusstsein mit seinen Wertvorstellungen und Tabus – und mit seinen Widersprüchen.« Da man sich Lachenmann zufolge der Vorbesetztheit des Materials durch sogenannte »Querfeldeinkontakte« nicht entziehen kann, gilt es schießlich, sich künstlerisch mit ihr auseinanderzusetzen, um Brüche und Erweiterungen des »ästhetischen Apparats« zu erwirken: »Jedes kompositorisch genutzte Objekt, jeder Klang, jedes Geräusch, jede Klangbewegung oder Klangverbindung, oder Klangverwandlung, Stockhausen würde sagen: jedes ›Ereignis‹, ist mitsamt seiner Komplexität ein Punkt gleichzeitig auf unendlich vielen Geraden, die durch diesen Punkt entweder schon verlaufen oder noch gezogen werden könnten. Komponieren heißt: von welchem Punkt auch immer die Geraden erkennen, auf denen er liegt, von denen er seine Vorab-Bedeutung und Wahrnehmungsqualität hat, und heißt: in Abweichung hiervon andere Geraden durch diesen Punkt ziehen und so neue Punkte entdecken, dem ersten zuordnen und durch Zuordnung alte wie neue Punkte im so neu geschaffenen Zusammenhang ambivalent, polyvalent präzisieren und expressiv beleuchten.« Lachenmann, *Musik als existentielle Erfahrung*, 76, siehe auch 24f, 30 und 107f et passim.

611 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 338.

612 Seel, Ästhetik des Erscheinens, 139.

613 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 92.

richtet.[614] Ähnlich verhält es sich mit traditionellen Requisiten, die ebenfalls nicht auf bestimmte Bedeutungsebenen anspielen möchten. Auch wenn Hespos gerne Instrumente anderer Kulturen und Epochen – wie beispielsweise in dem Werk *mini mal!* für eine Frau (1982) das altägyptische Sistrum – einsetzt, geht es ihm laut Laudator Arne Sanders

> nicht um Rückgriffe auf ältere Musikstile, um ein Nebeneinander von Alt und Neu, und um Zitate geht es schon gar nicht. Wahrscheinlich ist es zum einen der oft ritualhafte Charakter seiner Werke, der sie mit den Ursprüngen der Musik verbindet und dadurch ›zeitlos‹ und aktuell zugleich erscheinen lässt; zum anderen die Tatsache, dass viele seiner Kompositionen Grundschichten menschlicher Existenz ansprechen: alles miteinbeziehen, was zum Leben dazugehört; ›extreme‹ Aktionen in Gang setzen, ›extremen‹ Einsatz (von allen Beteiligten) fordern und ›extreme‹ Reaktionen provozieren.[615]

Das Sistrum wird in diesem Stück in unvermuteten zeitlichen Abständen kurz und wie nebenbei von einer Frau zum Klingen gebracht, die »in weißem sportanzug und mit hochgeklappt grellem mützenschirm« auf einem »schiedsrichterlichen tennishochsitz« auf der Bühne sitzt und dort 17 Minuten lang in »angespannter Erstarrungsgeste verharrt: Mund, Ohren, Augen weit aufgerissen, starr, wie Fernes über die Köpfe des Auditoriums wahrnehmend.«[616] Vor dem Hintergrund freier und unendlicher Assoziationsmöglichkeiten rund um den Einsatz des Sistrums und der Aktion auf der Bühne dreht sich die Aufführung vor allem um die Herstellung enormer körperlicher Energieübertragung: »selbst die augenlider bleiben wie eingefroren völlig regungslos, bange 17 minuten lang, während das tränenwasser ihr über die backen rinnt. das sind die extremen energiegespannten szenarien von körperlichkeit, die in meinen partituren vorkommen.«[617]

Für Hespos hat Musik mit Unendlichkeit zu tun. Während für die Hörer unendliche Assoziationsverbindungen möglich sind, regen seine Werke auch für die Interpreten eine Forschung am Instrument mit unendlichen Möglichkeiten an, denn »jedes musikinstrument hat von sich aus unendlichkeit im leib und die will gearbeitet sein.«[618] Ein Instrument ist Hespos zufolge demnach »kein bloßes vehikel, das man im kasten mit sich herumträgt, herausnimmt wie ein werkzeug, um dann irgendwie darauf herumzumachen. es ist ein feines ding der unendlichkeit.«[619] Hespos beruft sich auf Curt Sachs' Definition von Instrumenten, derzufolge die Geschichte der Musikinstrumente von der Altsteinzeit bis in unsere Weltepoche hineinreicht, »sie wird abgebrochen, wo

614 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 334.

615 Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21.

616 Vgl. Hans-Joachim Hespos, mini mal! für eine Frau (1982), Partitur H 020 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1982). Zur Beschreibung eines Panikprozesses einer Interpretin vor der Aufführung, an welchem das Publikum teilhatte und das sodann zu einer besonders fragilen Atmosphäre in der Aufführung beitrug, siehe Sanders, »Über der Zeit, mitten im Wirbel«, 21-22.

617 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 331.

618 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 20.

619 Ibid.

das Musikinstrument aus der Weite allverbundener Glaubens- und Lebensbeziehungen in die Enge rein künstlerischer Zwecke schrumpft.« Sie sollen somit »nicht als Spender künstlichen Genusses, sondern als Rufer lebenserhaltender und als Banner lebenszerstörender Kräfte« wirken.[620] Diese Neugierde auf Neues möchten seine Partituren in besonderem Maße anregen, da diese dem Interpreten statt genauen Vorgaben meist eher einen Fundus an die Hand geben, welcher Hinweise darauf beinhaltet, wie das Material zu verwenden ist, was Hespos mit einer Spielkiste inklusive Spielregeln vergleicht.[621] Hinsichtlich der interpretatorischen Freiheit soll eine solche Handhabung über Improvisationsaktionen hinausgehen, da Improvisation Gefahr läuft in Manierismen zu verfallen, während Hespos' Kompositionen anstreben, »das können des instrumentalisten zu erweitern, zu überschreiten, um neues, unbekanntes auszudrücken. komposition korrigiert und erweitert somit improvisation, gibt ihr einen anderen, unerwarteten kick.«[622] Auch der Komponist verlässt schließlich »die grenzen seiner fixierten vorstellungen und begibt sich in ein anderes abenteuer. also genau das, was er auch von seinen interpreten fordert.«[623] Genau diese Offenheit in der Anlage seiner Kompositionen regen bewusstes Hören in dem oben von ihm beschriebenen Sinne an, aus dem er auch Konsequenzen für die körperlich-seelische Gesundheit zieht:

> man muss das hören lernen. mut haben zum hören, zum neuanderen hören. zuhören ist gesund. nicht das ohrstöpsel-hören, das macht krank! im alltag sagen wir manchmal, da ist jemand, der kann gut zuhören. und wir brauchen auch gerade in schwierigen lebenssituationen ein gegenüber, das uns zuhört. […] sprechen und zuhören können ein heilvolles duett sein – und wie sehr kann man andererseits mit sprach- und hörverweigerung kränken, krank machen. […] der kopf ist rund, die gedanken bewegen sich ständig in alle richtungen, und unser gehirn hat universe ausmaße, eine unendlichkeit, die sich bis ins hohe alter ständig erneuert. wenn man sich so seiner selbst bewusst wird, die ganze vielfalt in sich selbst entdeckt, das ist wahrnehmen der eigenen lebendigkeit. meine partituren sind anstöße für musiker und hörer, vielfältig lebendig zu bleiben.[624]

Dieses lebendige offene Abenteuer der Interpretation betrifft jedoch nicht nur unbedingte Freiheit, die auch Verantwortung abverlangt, sondern kann auch körperliche Einschränkungen und Behinderungen miteinschließen: Eine andere Art der »Behinderung« mit trotz der Textvorlage ebenso offenen Assoziationsmöglichkeiten als derjenigen in *Seiltanz* wird in dem eingangs erwähnten Werk *Ohrenatmer*, ein szenisches Ereignis für Mezzosopran, Klarinette/Saxophon, Kontrabass und ein Mime (1981), mit Texten aus Erhart Kästners »Der Aufstand der Dinge« vollzogen, in dem die vier involvierten Musiker aneinander festgebunden und daher bewusst nicht imstande sind, die genau durchkomponierte Partitur umzusetzen: »die musiker sind vermummt (ohren frei!) und aneinander umschnürt festgebunden; sie sind in ihren spielbewegungen

620 Kurt Sachs zitiert nach Schalz-Laurenze, »Zerstoppt-fahrige wisch-striche«, 27.
621 Vgl. Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 36.
622 Ibid., 36f.
623 Ibid., 37.
624 Ibid.

behindert. es ist ein szenarium herzustellen, das – problem-entsprechend zum käst-ner'schen text – die konflikt-bezogenheit mensch + dinge (auch riskante einlassungen des menschen/wagnisse der dinge) während der aufführung dieses werkes hör-sichtbar macht.«[625] Die in Hespos' *Ohrenatmer* auf das Verhältnis der vier Musiker übertragene konflikthafte Grundsituation zwischen Menschen und Dingen wird in Form eines »beängstigenden stolperganges«[626] vollzogen, wobei sich alle gestischen Aktionen auf alle anderen Ausführenden auswirken. Zudem rufen verbale Anweisungen zu Widerstand bzw. teamwidersetzendem Verhalten auf, was Beeinträchtigungen, Konflikte und Gegenreaktionen hervorruft und eine gewisse Instabilität mit sich bringt, die von dem Schlagzeugpart außerdem auf folgende Weise intensiviert wird:

> die große trommel befindet sich nahezu unerreichbar hoch (leicht geschrägt) nahe dem rechten podiumsende aufgehängt. der große-trommel-spieler, der akteur, ist mit einem großen schwingkeulenschlägel (mit wattiertem keulenkopf) ausgestattet, den er in wuchtiger geste möglicherweise nur dann zur trommel schwingt, wenn das gestaltenspiel von Cl und Cb gewichtige stille-passagen ergibt. das trommelfell wird niemals getroffen! – die gestische wucht macht zuweilen die gewaltigkeit des dröhnschlages von s t i l l e wahrnehmbar. die schwinggesten des akteurs haben etwas von der bedrohlichkeit eines exceptionellen aufbruchs und bringen jedesmal die standfestigkeit des menschbündels in beklemmende gefahr.[627]

Auf diese Weise wird mit der Zuordnung einer »wuchtigen Geste« zu einem antizipierten Klangresultat gespielt, welches in diesem Fall zwar nicht erfolgt, aber dennoch

625 Vorwort zur Partitur von Hans-Joachim Hespos, *ohrenatmer, ein szenisches ereignis* (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981). Diese Situation erinnert in gewisser Hinsicht an Heinz Holligers *Kreis* für 4-7 Spieler und Tonband ad lib. (1971-1972), bei dem die Künstler mit ihrem eigenen Unvermögen konfrontiert werden, da sie im Laufe der Komposition die Instrumente tauschen müssen, welche im Kreis wandern und somit von fachfremden Musikern gespielt werden müssen, die automatisch ihre gewohnten Spielweisen auf das jeweils andere Instrument aufpfropfen (vgl. auch Vinko Globokars *Vorstellung* (1976), welches eine ähnliche Idee verfolgt.) Auch wenn die Instrumentalisten bei Holliger nicht von den Gesten und Bewegungen aneinander geketteter Mitspieler beeinträchtigt werden, stellen die Instrumente der Kollegen die einzelnen Musiker vor Herausforderungen, mit denen sie ringen müssen und denen sie in keinster Weise gerecht werden können. Die in der Paritur in Space-Notation notierte Musik kann in *Kreis* zum Teil nur unzulänglich ausgeführt werden. Holliger bezeichnete dieses Stück als das »brutalste Stück gegen mich selbst«. Holliger im Gespräch mit Ericson, in: »Bilanz und Ausblick«, 292. Vinko Globokar beschreibt das Werk folgendermaßen: »Die sieben Instrumentalisten sitzen im Kreis; in gewissen Passagen spielen sie ihre eigenen Instrumente, in anderen jene, die man ihnen in die Hände legt und die sie nicht beherrschen. Der Instrumentalist weiß, was er spielen sollte, aber er kann es nicht. So ergibt sich eine Art ›Klangabfall‹. Auf dem Umweg über die Psychologie und das Instrumentalmaterial setzt Holliger einen Zustörungsprozess in Gang, der sehr viel weiter geht als jener, der sich mit der ausschließlichen Verwendung ungewöhnlicher Klänge erreichen lässt.«Globokar im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Vinko Globokar«, 196.

626 Vorwort zur Partitur von Hans-Joachim Hespos, ohrenatmer, ein szenisches ereignis (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981).

627 Hans-Joachim Hespos, ohrenatmer, ein szenisches ereignis (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981), 10.

bei den Anwesenden durchaus ein auf den erwarteten Klang vorbereitetes und der Intensität des erwarteten Klanges angemessenes Zusammenzucken auszulösen vermag, welches sodann enttäuscht wird. Ziel der vergeblichen Anstrengungen des Schlagzeugers in diesem Werk ist Stefan Drees zufolge »die Heraufbeschwörung der sichtbaren körperlichen Anstrengungen einer ›wuchtige[n] geste‹, deren Energetik zwar aufgrund der Ausgangsbedingungen niemals zu einer klanglichen Erscheinung finden kann, die aber bei jedem neuen Versuch ›schwingender unruhe‹ das heikle Gleichgewicht aller auf Gedeih und Verderb aneinander gebundenen Interpreten gefährdet.«[628] Die daraus resultierenden Publikumsreaktionen zählt Hespos' zu den eindringlichsten, die er miterlebt hat:

> nach der uraufführung von OHRENATMER im schönen foyer des gelsenkirchener opernhauses: vier musiker: eine sängerin, ein klarinettist, kontrabass, ein ›tauber trommler‹, der mit gewaltigem schlägel von zeit zu zeit den himmel anschlägt, alle in/mit sich verschnürt und rücken an rücken eng aneinandergebunden. dieses bedrückende menschenknäuel bewegt sich nahezu stillstehend langsam über die szene, versucht dabei die ausnotierte musik zu spielen, die sängerin mit texten aus erhart kästners essay ›der aufstand der dinge‹. die gegenseitigen aktionen verhindern, machen jegliches blasen, streichen, singsprechen unmöglich. es entstehen bedrückende prozesse des stickens, ächzens, wegrutschens, schmerzens, … diese gesteigerte hilflosigkeit, das gespannte scheitern voller atembeklemmungen haben sich derart auf das publikum übertragen, dass die versammelten zuhörer am ende reglos stumm noch volle fünf minuten lang auf ihren plätzen verharrten. wie gesagt: musik wirkt![629]

Eine Komposition, deren »anorganische Fürchterlichkeit« sich ebenfalls auf das Publikum überträgt, indem den Interpreten nicht nur körperliche Extremzustände wie Erschöpfung, sondern zudem auch wirkliche Schmerzen zugemutet werden, ist *Op!* (1996), begehbare Video-Szene mit Viola, Percussionen und Tape. Drei Frauen werden hier angehalten, Klangschleppen-Matten hinter sich herzuziehen, mit denen sie »scheinbar unendliche Wege von bedrückender Langsamkeit«[630] durch das Publikum zurücklegen, wobei sie sich nie begegnen. Jede geht ihren eigenen, einsamen Weg mit ihrer Matte.[631]

> die eine [Klangschleppen-Matte, Anm. d. Verf.] ist aus stahl mit klirrendem flaschenglas, eine zweite aus sirrenden steinen, die dritte mit quietsch-schurrenden bambuskielen: klirrend aufkreischende geräusche also. wie im zirkus ziehen die frauen eine stunde lang ihre weiten langsamen kreise im raum. sie haben zudem fußfesseln, die den schritt verkürzen, so dass sie immer mal wieder stolpern, stürzen und auf den boden aufknallen, was einem durch und durch geht. dieser dumpfe klang von auf den

628 Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 171. Zitate siehe Hans-Joachim Hespos, ohrenatmer, ein szenisches ereignis (1981), Partitur H 018 E (Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981).

629 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 334.

630 Gisela Nauck, »OP! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«, in: *Positionen* 40 (August 1999), 38-39, hier 38.

631 Vgl. ibid.

> boden aufschlagenden beinknochen. an/organische fürchterlichkeit, krasse erfahrungen.[632]

Auch die Gangart wird vorgeschrieben, welche über das enorme Gewicht der Matten sowie die Fußfesseln hinaus den Interpretinnen während einer Stunde ein Maximum an körperlicher Leistungsfähigkeit abverlangt: »eine hand in kniekehlenhöhe zwischen den beinen hindurch, im rückwärtsgang gezogen« oder »vorwärts, zug über die schulter gelegt, mit der anderen hand durch den schritt gepackt«.[633] Körperanstrengung und Erschöpfung wird auf diese Weise »ungeniert hörbar«.[634] Das nicht zufällig weibliche Geschlecht der buchstäblich ins Joch gespannten Frauen wirft Gisela Nauck zufolge ein erstes Schlaglicht auf nichterzählte Realität.[635] Laut Stefan Drees erfährt die Situation keinerlei Auflösung, »denn das Los der ins Joch gespannten Frauen wird in Verbindung mit den jeweils von ihnen im Raum erzeugten Klangbahnen als extreme Verausgabung hör- und wahrnehmbar gemacht, ist […] als Schleifen von ›Lastenklängen‹ über den Boden des Aufführungsraums in jenes Geflecht aus Klang, Musik, Licht, Körper, Szene und Publikum eingebunden, aus dem *O p !* sich zusammensetzt und seine Wirkung gewinnt.«[636] Dieses Geflecht weist außerdem den für Hespos typischen Unzusammenhang zwischen visuell und akustisch erfahrbaren Aktionen auf, die hier in einem sich gegenseitig störenden Verhältnis stehen. Die Einschränkung bzw. Störung von Körperbewegungen wird ergänzt durch zwölf relativ kurze, zum Teil extrem laute, elektro-akustisch erzeugte Jets, welche sich unvorhersehbar über 60 Minuten verteilt mit schmerzender Wuchtigkeit ereignen. Im Rahmen des zentralen Arbeitsmittels der Störung wird zudem auch absichtsvoll Kritik an störungsfreier Tonreproduktionen geübt:

> eine protestspur in die ›cleanik‹ in unserer sauberen welt. ein modernes tonstudio ist heutzutage digital ausgelegt. alles läuft direkt eins zu eins und rein und sauber ab. störungen sind ausgeschlossen. dabei sind störungen, verstörungen geradezu mein wichtigstes arbeitsmittel. […] nach der entstörung wurde es dann digital, und jeglicher spaß am schmutz, am fehler war vorbei. elektronik wurde zum schönen schein, zur schönen lüge, antiseptisch und bis zur groteske manipulierbar.[637]

»sieben surReale fensterEreignisse – vereinzelt weit und in einmaligen galaktischen random-kollisionen […] auch zeitverkehrt, verdrallt, zerbeult«[638] werden in Form schmerzhafter Klangattacken zu einer körperlichen Bedrohung, die in den Augen

632 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 87.

633 Hans-Joachim Hespos, *O p ! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape* (1996-97), Partitur H 095 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997), 1; vgl. auch Nauck, »OP! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«, 38-39.

634 Hans-Joachim Hespos, *O p ! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape* (1996-97), Partitur H 095 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997), 1.

635 Vgl. Nauck, »OP! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«, 38.

636 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 172.

637 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 88f.

638 Hans-Joachim Hespos, *O p ! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape* (1996-97), Partitur H 095 E, (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997), 1.

Gisela Naucks den Zuhörer zum Mitwirkenden macht und auch den letzten Teilnahmslosen ergreift.[639] Des Weiteren ereignet sich ein Bratschensolo unmöglicher Art, bei dem der Musiker spielend mit einem Stuhl wandert, den er beispielsweise an der Lehne um den Arm oder auf dem Rücken transportieren muss, während er weiter Bratsche spielt. Der Stuhl bildet somit eine Behinderung, die sich auf musikalische Impulse und Gestalten auswirkt. Dieser Umstand wird zudem durch die fehlende Bestuhlung des Publikums kontrastiert, die jeden Teilnehmenden dazu auffordert, seinen eigenen Blickwinkel zu wählen und dabei eine oder mehrere Ebenen (wie die Aktionen der Klangschleppenzieherinnen, das Video oder das Bratschensolo) mental wie auch räumlich zu verfolgen, was einen Positionswechsel oder sogar eine konstante ständige Bewegung des Publikums im Raum mit sich bringen kann.

In solchen Momenten von Risiko, körperlicher Entäußerung und Erschöpfung zeichnet sich gemäß Stefan Drees und Christa Brüstle am deutlichsten die Intention des Komponisten ab, »vermittelt über den Impuls zur permanenten Erforschung extremer Situationen des Ausdrucks im Sinne von ›distanzauflösenden Erlebnisverdichtungen‹ eine aus dem Leiblichen heraus gewonnene emotionale Dimension in die Musikausübung ein[zu]bring[en]«,[640] wodurch in der Wahrnehmung von Barbara Alms »immer die ganze Geschichte des Körpers und seiner Auseinandersetzung mit der Welt«[641] mitschwingt. Da die während der Aufführung erfahrenen Extremsituationen von den Interpreten nicht nur durchlebt, sondern unter besonderen Bedingungen intensiv durchlitten werden, rückt die Unvorhersehbarkeit, Unkalkulierbarkeit und Ereignishaftigkeit der Aufführung für das Publikum in den Mittelpunkt der Wahrnehmung, wobei sich eine ästhetische Erfahrung im Sinne einer Ästhetik des Performativen ereignen kann.[642] Hespos erläutert hierzu:

> Mich interessieren diese Fast-Identifikationen. D.h. es muss auch für den Musiker anfangen, ein Wagnis zu sein, Musik zu machen […]. Wenn man Musik erzeugt, macht man etwas durch und muss sich auf diesen zum Teil sehr gefährlichen Prozess einlassen. Und wenn diese Distanz sehr eng geworden ist, zwischen dem Ausführenden und dem Werk, dann verringert sich auch die Distanz zum Publikum. Und so etwas wird unmittelbar wahrgenommen als Ereignis.[643]

In der ebenfalls an Körperverletzung grenzenden Komposition *q i*, digitale Electronic (1997) wird im Unterschied zu *O p !* wiederum weniger den Interpreten als dem Publikum Schmerzen zugefügt.[644] Große Stahlplatten (4 m hoch bis zu über 2 m breit und 5 mm dick) bilden hier das Ausgangsmaterial für die Schwingungen, die von einem Schlagzeuger ausgelöst werden und von »feinster äolik bis zum massivsten wucht-

639 Vgl. Nauck, »OP! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«, 39.

640 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 173f.; vgl. auch Brüstle, *Konzert-Szenen*, 166.

641 Alms, »Bilder … Partituren«, 21.

642 Vgl. Brüstle, *Konzert-Szenen*, 166 und Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 174. Siehe auch Kapitel I dieser Arbeit.

643 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier«, 129.

644 Hans-Joachim Hespos, *q i*, für digital Electronic (1997) (Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997).

gedröhn reichen«.[645] Die Übermächtigkeit von Klang- und Schallenergie »geht an die ohren und ist hoch gefährlich. es sind nicht nur die enormen lautstärken, die sich produzieren lassen, bis selbst lautsprecher zerbersten – mit infrafrequenzen lassen sich sogar häuser zum einsturz bringen –, es sind die hohen frequenzen, die uns mächtig zusetzen.«[646] In die Klangprozesse dieser Komposition sind zudem Geräusche realer Sterbeprozesse integriert:

> das studio der berliner akademie der künste, in dem wir arbeiteten, befand sich in der luisenstraße, in jenem gebäude der charité, in dem einst professor sauerbruch sezierte. unserem tonmeister waren dereinst demonstrationskassetten für medizinstudenten in die hände geraten, die er in seinem tonarchiv verwahrte. darunter befand sich eine tonkassette, die mich besonders interessierte. sie zeigte akustisch den tödlichen, typischen krankheitsverlauf einer embolie. ein medizinstudent kann anhand des hörbildes abschätzen, wie weit das jeweilige stadium einer erkrankten lunge, die sich allmählich mit körperwasser füllt, fortgeschritten ist. diese hörbeispiele schwer blubbernd atmender lungen faszinierten mich so sehr, dass ich beschloss, sie als ein organisches extrembeispiel in die komposition mit einzubauen. krepiergeräusche von erstickung – zauberhaft! solange man lebt, gesund und glücklich ist, feixt es sich gerne über den exitus. das ist totentanz im leben.[647]

Hespos spricht hier einen zentralen Aspekt der Auseinandersetzung mit Werken an, welche das Publikum mit existentiellen Grenzen konfrontiert: Wie auch im alltäglichen Leben wird den Schocks in der Kunst oftmals mit Humor als Verarbeitungsstrategie begegnet. »denn kunst, musik, das uns menschen höchstmögliche, ist eine todernste angelegenheit voller witz.«[648] Während der Komponist in *q i* nicht ohne einen gewissen Humor einen »Totentanz im Leben« entwirft, der für körperlich wie auch seelisch unversehrte Menschen Reaktionen zwischen Schock, Ekel und Faszination auszulösen vermag, kann eine solche Verarbeitung einer Tonaufzeichnung eines realen Sterbekampfes für kranke und körperlich oder psychisch labile Menschen einen unerträglich Angriff auf ihre ohnehin bereits bedrohte Existenz bedeuten, was daher rührt, dass sie aufgrund ihrer Lebenssituation möglicherweise zu keiner Distanzierung zum künstlerischen Gegenstand (mehr) fähig sind, sofern dieser erkannt wird, was auch den Humor miteinschließen kann, aber nicht muss.

Geräusche einer kollabierenden Lunge hat auch Heinz Holliger seinem Werk *Pneuma* für Bläser, Schlagzeug, Orgel und Radios (1970) zugrunde gelegt, wobei hier jedoch keine realen Tonaufnahmen von Atemgeräuschen eines Sterbeprozesses genutzt wurden, sondern ein Bläserensemble als riesige, atmende Lunge fungiert. Die Atemgeräusche einer kranken Lunge werden durch die Übertragung auf Musikinstrumente musikalisch transformiert, sodass das Ensemble als Mund fungiert, das die Atemgeräu-

645 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 86.

646 Ibid., 86f.

647 Ibid., 89.

648 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 338.

sche artikuliert.[649] Ausgehend von weißem Rauschen beginnt das Werk jedoch ohne Instrumente, wobei die an Phoneme (sch, s, f, ha) gebundenen Ein- und Ausatemprozesse schließlich in rhythmische Konsonant-Äußerungen übergehen. Die Lunge rasselt, stöhnt, heult, quietscht, röhrt, schluchzt und kommt laut Ericson nur selten zu stillen, im wahrsten Sinn des Wortes lebensbejahend atemschöpfenden Momenten, sodass ein für den Hörer erfahrbarer Angriff auf die Lebensenergie des freien Atems thematisiert wird.[650] Der spezifische Vorgang des Atmens wird hier als überdimensionale Lunge, die sich Drees zufolge »aufbläht, um schließlich unter Überdruck zu zerplatzen und im Kollaps zu enden«,[651] abgebildet. Holliger bezeichnet *Pneuma* als eine Totenmesse sowie als rituelles Stück voller Schluchzen, Erstickungslaute und Schreie und als »Intonation uralter Klagegesänge, in denen der Körper Musik wird und in religiöse, sakrale Dimensionen übergeht.«[652]

Wenngleich Hespos in *q i* einerseits eine Tonspur realer Erstickungsgeräusche in die Komposition miteinbezieht, sind diese jedoch kaum erkennbar und erscheinen vielmehr versteckt und verarbeitet.[653] Im Unterschied dazu widmen sich die Werke *»(t)air(e)«* von Heinz Holliger, *Atemstudie* für Oboe (1971) sowie *Res/As/Ex/Inspirer* für einen Blechbläser (1973) von Vinko Globokar nicht elektronisch aufgezeichneten oder musikalisch transformierten, sondern unmittelbar auf der Bühne durchlebten Atemprozessen und -störungen, welche die Interpreten an ihre körperlichen Grenzen führen: Vinko Globokars *Atemstudie* stellt angesichts der Tatsache, dass das Werk ohne Unterbrechung mit Permanentatmung gespielt werden muss, die auf der Oboe einen hohen Atemdruck benötigt, einen Gewaltakt dar, welcher körperliche und mentale Hochleistungsfähigkeiten erfordert. Auch Globokars *Res/As/Ex/Inspirer* nutzt die Zirkularatmung, welche an Blechbläser besondere Herausforderungen stellt:

> Wenn ein Streicher in beide Richtungen spielen kann, warum nicht auch ein Blechbläser? In der Geschichte der Blechblasinstrumente gibt es, glaube ich, keine Kultur, in der das Instrument sowohl beim Ausatmen als auch beim Einatmen gespielt wird. Warum nicht? Das hängt mit der verbrauchten Luft zusammen: Wenn man in das Instrument ausatmet, hat die verbrauchte Luft keinen Sauerstoff mehr. In dem Moment, wo man spielend einatmet, saugt man zuerst die verbrauchte Luft ein, dann die frische. Nach fünf Minuten etwa wird es dir schwarz vor den Augen und du kannst in Ohnmacht fallen. Aber ist das ein Grund, das Stück nicht zu spielen? Nein!, sagte ich mir. Ich habe bald festgestellt, dass ich durch zirkuläre Atmung, während ich im Einatmen oder Ausatmen spiele, die Lungen mit frischem Sauerstoff versorge.[654]

649 Vgl. Ericson, *Heinz Holliger*, 288.

650 Vgl. ibid., 289.

651 Drees, *Körper – Medien – Musik*, 72.

652 Holliger im Gespräch mit Rüdiger, »Der Körper ist nicht mein Thema«, 152.

653 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 373f.

654 Vinko Globokar, »Kunst und Ethik, Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler«, in: ders., *14 Arten einen Musiker zu beschreiben*, hg. v. Werner Klüppelholz und Sigrid Konrad (Saarbrücken: Pfau, 2008), 122-143, hier 132.

Während die Interpreten dieser beiden Werke Globokars mit körperlichen Extremanforderungen im Rahmen von Permanentatmung zu kämpfen haben, widmet sich *»(t)air(e)«* von Heinz Holliger real auf der Bühne vollzogenen Erstickungsprozessen.[655] Trotz der transformatorischen sowie der zeitlichen und räumlichen Distanz der »Krepiergeräusche« in *q i* stellt allein die Tatsache des Einbezugs solcher Klänge, die unmittelbar auf einen realen Sterbeprozess eines Menschen hinweisen, eine Nähe da, die das Publikum unmittelbar mit dem Thema des Todes konfrontiert (sofern es diese in der Aufführung identifiziert). Diese Nähe zu einem realen Tod eines unbekannten Menschen ereignet sich jedoch auf eine andere Weise als die Nähe der in Echtzeit vollzogenen beinahen Erstickungsprozessen bei Holligers, wobei die Koordinaten von Nähe und Distanz anders verteilt sind: Einerseits verarbeitet und abstrahiert *q i* Tonbandaufnahmen auf distanzierende Weise, während *»(t)air(e)«* Erstickungsprozesse unmittelbar auf der Bühne vollziert. Andererseits bilden die Tonbandaufnahmen einen realen, zu medizinischen Zwecken dokumentierten Sterbeprozess ab, während *»(t)air(e)«* nur an die Grenzen der atemtechnischen Belastbarkeit geht.

Für Hespos stellt der Körper nicht nur ein Instrument, sondern eine Waffe dar, was sich auch aus der Entstehungsgeschichte beider Gegenstandsbereiche – der Waffen und der Musikinstrumente – ableiten lässt, da Waffen wie auch Instrumente aus den Knochen der Erschlagenen gefertigt wurden: »man bläst auf der seele des besiegten feindes.«[656]

> auch meine arbeiten verweisen gelegentlich und bedeutungsvoll auf die martialität, die enorme, geradezu tödliche kraft von musik. es gibt gewaltige orchesterblöcke von sechsfachem forte, die taubmachen können, auch elektronische JETS, die einem die schädeldecke abzureißen scheinen. so etwas steht dann neben kaum wahrnehmbar leisem gehauch. ein gefährliches hin/her von extremen. das gehört dazu. musik ist nicht harmlos.[657]

Der Kontakt mit Musik und Kunst im Allgemeinen kann schließlich mit solchen Gefühlen verbunden sein, die im Alltag als unangenehm empfunden werden, aber den besonderen Reiz der Kunst ausmachen können, da sie dafür sorgen, dass das Publikum mit seinen Sinnen wach bleibt und gefordert wird:[658] »wer garantiert einem denn mit dem kauf einer theaterkarte die körperlich-seelische unversehrtheit? man geht doch nicht ins theater, ins konzert, um in ruhe gelassen zu werden! wie wunderbar schön, wenn man von einem schrecken in den anderen fällt.«[659] Musik strahlt somit dem Komponisten zufolge immer Energieschwingungen aus, egal ob als »rieselnde hintergrundtapete oder schlaglärm«, wodurch schließlich jede Art von Musik gefährlich werden kann:[660] »auch sanft beruhigende süßlichkeit, solch lügensaft von musik, hat tücken. bei dau-

655 Siehe auch Kapitel III/d dieser Arbeit.

656 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 43.

657 Ibid.

658 Vgl. ibid., 74f.

659 Ibid., 74.

660 Vgl. ibid., 44.

erkonsum aus den gewohnheitsantennen löst sich allmählich das wasserhirn auf, und der charakter strullt weg.«[661]

Im ersten Akt der Oper *itzo -h u x* hat Hespos die Herbeiführung des Schreckens ins Extrem geführt, indem er es darauf anlegt, Panik auszulösen. Aufgrund abgestellter Ventilatoren sitzt das Publikum in schlechter Luft in aller Enge beieinander, wodurch Hitze, Schweiß und Beklemmung entstehen.[662] Während es zunächst in den Ecken unvermutet zuckt und kracht, ereignet sich unvermittelt im hinteren Teil des Parketts ein »Waffenspuk von gespenstischer Turbulenz und so nahe an der Wirklichkeit wie ein ›Attentat‹«[663] mit Explosion, Schreien und Maschinengewehrsalven. »eine hochgefährliche spannung, die orchester und bühne noch steigern. anstelle von taxis vor dem hause könnten erste-hilfe-wagen angebracht sein. VORSICHT OPER!«[664] Auf diese Weise nutzt der Komponist Ängste vor Terroranschlägen, die Bilder aus den Medien zur Entstehungszeit der Oper schürten (und in anderen Kontexten nach wie vor schüren), und stellt eine Situation her, in der sich das Publikum fragt, ob das Erlebte künstlerisch inszeniert oder echt ist. Die Inszenierung eines Terroranschlages steht allerdings nicht im Zentrum der Handlung, die sich vielmehr um den Angstanfall des Protagonisten dreht, der sich vor dem Tod fürchtet, was für den weiteren Verlauf der Handlung maßgebend wird. Den Spannungsaufbau bis hin zu diesem Angstanfall fasst Hespos wie folgt zusammen:

> *ITZO-HUX*, ein satirisches opernspektakel in 10 szenen, ein spin off des romans ›after many a summer‹ von aldous huxley, auftragswerk des oldenburgischen staatstheaters zum 125. jubliäum. der protagonist, ein reicher amerikaner, lebt aus panischer angst vor dem sterben vielfach gesichert und völlig abgeschottet auf seinem anwesen, verzweifelt nach mitteln der lebensverlängerung suchend. gleich zu beginn dieser opernkomposition geht es darum, solche erstickende panik wirksam zu vermitteln. das mehrrangige, rokkoko-schöne opernhaus bester akustik, dichtes gestühl, warmgeballter menschendunst. schweißenge, etwa vergleichbar einem gedeckelten kochtopf. in dem man nun sitzt. kurzer, desorientierender musikalischer beginn, und auf offener bühne entsteigen zwei wissenschaftler einem gepanzerten fahrzeug, umgeben von bodyguards. die beiden wissenschaftler sind im ausgelassen heiteren gespräch, doch das publikum weiß nicht, worum es geht; denn sobald die akteure den mund aufmachen, setzt für die dauer der jeweiligen gesangsäußerungen ein alles übertönendes band aus alltagslärm ein. das orchester entwickelt langsam steigernd mächtig wachsende klangturbulenzen bis zum schier unerträglichen höhepunkt dieser ersten szene, wo im rücken des publikums im saal und auf den rängen dann überfallartig terror hereinbricht: »blitzaktion. waffenspuk. die beleuchtung bricht schlagartig zusammen, leibwächter an unvermuteten stellen im zuschauerraum (hinten, seitlich, oben), fürchterliche schüsse, rufe […]. aus dieser krassdichten bedrohung strahlt der einsame, langgezogenen angstschrei des protagonisten in die zweite szene, löst sich auf in

661 Ibid.

662 Vgl. ibid., 75.

663 Libretto, abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung von *itzo -h u x* am Oldenburgischen Staatstheater (6.Mai 1983), 5.

664 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 75.

> gewimmer: ›gott ist die liebe. es gibt keinen tod!‹ – musik ist ein stoff, ein körper und LÄRM erst recht.[665]

Das Entstehen echter Panik aufgrund des Zweifels, ob es sich hier um einen echten oder inszenierten Terrorangriff handelt, sowie das daraus resultierende Hin-und-Her-Gerissensein zwischen Fluchtbedürfnis und Kunsterfahrung führt das Publikum an die – wenn nicht gar jenseits der – Grenze der Belastbarkeit bzw. Tolerierbarkeit. Hespos benennt verschiedene Gründe und Anlässe in erbauenden oder zerstörerischen Aspekten der modernen Oper für starke emotionale Reaktionen, die für ihn grundsätzlich zur Oper dazugehören:

> wir alle sind derselbe mensch. oper, unser herrliches menschenoberaffentheater, und auch das, was lars von trier in seinen filmen macht: unmöglichkeiten so zusammenbringen, dass man das kotzen kriegt oder vor freude schwachsinnig wird. oper ist immer übertreibung und so schön, dass man es fast nicht aushält. […] man muss besessen und verrückt sein für oper. ich erinnere nur an den wunderbaren antonin artaud und seine wilden theaterphantasien. mit dem hätte ich gerne oper gemacht![666]

Die Schwelle zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt wird bei Hespos in gewisser Weise durchlässig, weil die mit Auge und Ohr zu beobachtenden Aktionen immer auch Lebensvollzüge sind, »die nun aber, im Kunstwerk, Teil eines kompositorisch neu erdachten musikalischen Zusammenhangs werden, eingebunden werden in eine musikalisch neu erdachte Struktur.«[667] Die hier angesprochene Einbeziehung von »Lebensvollzügen« weist über die künstlerische Ebene hinaus auch auf gesellschaftliche Implikationen von Hespos' Kunst hin:[668] »ich äußere mich musikalisch auf der höhe meiner zeit. nicht mit parolen, oder sozialpolitischen sprüchen, kein verbal-gelaber. ich muss es immer wieder verwandeln in musik.«[669] Der von Steiert beschriebene, im Moment der Aufführung entstehende dynamische Erlebnisraum und die damit zusammenhängende Möglichkeit, eine Wahrnehmung ungewohnter Sinnzusammenhänge möglich zu machen,[670] trägt schließlich wesentlich zu dem von Hespos angestrebten Ideal bei, »geistige[r] unbewegtheit«, »ängstliche[r] bequemlichkeit« und »massive[r] denkerstarrung« mit Kunst entgegenzuwirken und schließlich Freiräume zu gestalten und zu ermöglichen, »damit etwas geschehen kann«.[671] Durch Kreativität möchte Hespos im Idealfall somit »in allen bereichen, gruppe, familie, gewerkschaft, alltag, veranstalter, sender, politik, unternehmung«[672] gesellschaftliche und soziale Bewegung und Lebendigkeit

665 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 336.

666 Hespos im Gespräch mit Reiser, *Höre Hespos!*, 75f.

667 Houben, »So ist es!, Was es alles gibt!«, 184.

668 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 176.

669 Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 336.

670 Vgl. Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, hier 261.

671 Hespos, »künstlerische konzeptionen 5 vor zwölf«, 63.

672 Ibid.

provozieren.[673] Hespos beschreibt die Relevanz des Komponierens heute folgendermaßen:

> Inmitten einer Welt, in der die einen absterben vor Überfluss, die anderen vor Hunger krepieren und der übrige Rest voller Hohnverachtung ausgerottet wird, inmitten einer Welt des Todes sind Signale zu rufen, Signale für das Wunder des Lebendigen. Komponieren, das ist wie Sistrum, jenes altägyptische Rasselidiophon, dessen Schüttelbewegung den Menschen vor Augen und Ohren führt, dass die todbedrohte Welt ständig aus ihrer Erstarrung aufgerüttelt werden muss.[674]

Ob Provokationen im Sinne Hespos schließlich Bewegungen, Reflexionen und Verantwortung anzuregen im Stande sind, hängt schließlich vom einzelnen Rezipierenden ab. Im Kontext einer misslungenen Cage-Interpretationen wies beispielsweise Schnebel auf die Gefahr eines Scheiterns solcher Absichten hin: »Immerhin kommt dann ihr provokatorisches Element heraus; sie erzeugt Unwillen und Abwehr bei den Ausführenden wie bei den Hörern. Aber die Provokation löst keine wirkliche Veränderung aus, stößt nur vor den Kopf, und das nicht einmal so, dass man ihn spürt und also neues Bewusstsein gewönne. Das mag am Gewalttätigen liegen, das Cages Konzeption wie jeder anarchistischen eignet: sie will zum Sich-selbst-Sein zwingen, in es hineinstoßen.«[675] Trotz dieses gundsätzlichen Einwands gegenüber an Gewalttätigkeit grenzenden Provokationen ist diese zumindest im Stande Unruhe zu stiften, was in Hespos' Sinne ist: Komponieren bedeutet für Hespos in erster Linie Unruhe zu stiften, wobei er immer wieder auf die gesellschaftskritischen Implikationen seiner Kunst hinweist: »unsere Gegenwart döst in ihrer Sattheit dumpf vor sich hin. […] Selbst Künstler unterlassen, was ihre fantastische Freiheit beinhaltet, ja fordert. Sie frönen lieber ihren harmlosen Belanglosigkeiten statt für schöpferische Unruhe zu sorgen, erhellendes Staunen zu entzünden, ›neu-andere‹ Begeisterungen auszulösen.«[676] Die Verhinderung von Wiederholungen durch stets »neu-anderes« bildet Hespos zufolge eine weitere Parallele zu den Prozessen des Lebens, wobei Kinder – ähnlich wie bei Heinz Holliger[677] – die wichtigsten Vorbilder des Komponisten sind: »Wo wir aber am besten und meisten lernen können: von Kindern, von ihrer Quickigkeit, ihrer Unberechenbarkeit und ihrer Lust zu stören, anders zu sein, mal dies, mal das, ein ganz natürlicher Prozess, nichts Ideo-

673 Vgl. auch Hespos, »pfade des risikos«, 71.

674 Hespos, zitiert nach Schalz-Laurenze, »Zerstoppt-fahrige wisch-striche«, 27.

675 Dieter Schnebel, »›Wie ich das schaffe?‹ Die Verwirklichung von Cages Werk«, in: *John Cage I* (= Musik-Konzepte Sonderband), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn (München: edition text & kritik, 1980), 51-55, hier 54.

676 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 45.

677 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 325f.

logisiertes oder von irgendwelchen Streams beeinflusst.«[678] Künstler arbeiten Hespos zufolge schließlich

> im absolut verbotsfreien Raum. Unser ›Material‹ sind Freiheiten. Nur – und das ist offenbar völlig in Vergessenheit geraten – jedes Maß an Freiheit muss gepaart sein mit einem gleichen Maß an Verantwortung. Verantwortung hat der tragende Schatten von Freiheit zu sein. Auch unser Leben als begnadeter *homo sapiens*: Wenn es denn einen Sinn macht, dann ganz sicherlich den, vor allem Verantwortlichkeit zu praktizieren.[679]

Der verantwortungsvolle Umgang mit gewährten Freiräumen ist in Hespos' Kunst wie auch im Alltag gleichermaßen erforderlich. Was die Einschränkung von Freiheiten durch körperliche Hemmnisse und an Körperverletzung grenzende Aktionen betrifft, empfindet der Komponist kein Mitleid mit seinen Interpreten und Hörern,[680] er stiftet Unruhe jedoch nicht aus Menschenhass, sondern aus reiner Menschenliebe und stellt seine psychischen und physischen Angriffe in den Dienst übergeordneter freiheitlicher Ziele:

> Denn unsere einmalige Chance ›Leben‹ dürfen wir nicht verschlafen. Das Leben, dieser rätselvolle ›dynamische Ordnungszustand der Materie‹ (Manfred Eigen), ist ein Wunder, ist eine ›kosmische Besonderheit‹, und Musik ein Stoff von alledem, der in sich selbst unruhig ist. Das sind ja Schwingungen, die nicht zum Stillstand kommen. Selbst Stille schwingt in ihrer jeweiligen Art. Wir haben es mit einem Unruhestoff zu tun. Alles Satte, Glättende, Tote, alles Beruhigende hat da nichts zu suchen! […] Und Stillstand gibt es nicht! Selbst das Nichts ist voll potenziell schwingender Schöpfungen, wie uns die Quantenphysik lehrt.[681]

In Anlehnung an Ivan Nagel beschreibt Gordon Kampe, wie Hespos Löcher in die Routinen des Denkens und des Lebens sowie in eine komplette Welt der Erklärungen und Gemeinplätze reißt, was nicht nur Kampe schließlich als die zentrale Aufgabe von Kunst ansieht.[682] Die Idee des »integralen Theaters« entwirft spezielle Erfahrungsräume, in denen Stefan Drees zufolge »die Umsetzung von Werken als soziale Interaktionen auf

---

678 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 46. Auch die absolute Konzentration auf die Gegenwart, die Hespos von seinen Interpreten und Hörern fordert, findet seine Inspiration im Spiel der Kinder. Seel zufolge kommen dem Prozess ästhetischer Wahrnehmung viele oder alle der Charakterzüge des Spielens zu. Dabei wird jedes Spiel um der Gegenwart Willen – jedes ästhetische Spiel um einer Anschauung von Gegenwart Willen – gespielt: »Wir spielen, weil wir – wir spielen, wenn wir – bewegt sein wollen um dieses Bewegtseins willen. Dieses Bewegtsein kann körperlich oder emotional oder beides sein. Der Sinn des Spielens ist leibliche und seelische Agitation. Wir wollen uns in der Situation des Spielens auf eine besondere Weise gegenwärtig sein. Wir wollen in einer Situation sein, die nicht über sich hinausweist, aber doch unabsehbare Verhältnisse erzeugt. Wir wollen in den Möglichkeiten einer außergewöhnlichen Gegenwart sein.«Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 215-222, hier 216.

679 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 46.

680 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 333.

681 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 46.

682 Vgl. Kampe, »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden«, 200. Vgl. auch Nagel, *Drama und Theater*, 179; Vgl. auch Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, 303; Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 136;

nahezu ideale Weise stattfindet und in die Realität jenseits der Aufführung ausstrahlen kann.«[683] Auf diese Weise findet die Realität nicht nur Einzug in die Kunst, sondern strahlt auch aus ihr heraus,[684] indem diese auf ein kommunikatives Verhältnis sämtlicher Akteure untereinander sowie aller an der Aufführung Beteiligten abzielt und somit dem Publikum »Augenblicke intensiver authentischer Erfahrungen«[685] ermöglicht.[686] In Anlehnung an Hans-Thies Lehmann markieren solche Aufführungen nach Stefan Drees den Ort »der *Realen Versammlung*, an dem eine einzigartige Überschneidung von ästhetisch-organisiertem und alltäglich-realem Leben geschieht«, welche es ermöglicht, Aufführungssituationen als »Ganzheit aus evidenten und verborgenen kommunikativen Prozessen«[687] zu betrachten. In einem solchen »postdramatischen Theater« muss die Wahrnehmung Lehmann zufolge ähnlich zum alltäglichen Leben

> dafür offen bleiben, an völlig unerwarteten Stellen Verbindungen, Korrespondenzen und Aufschlüsse zu erwarten, die das früher Gesagte in ganz anderem Licht erscheinen lassen. So bleibt die Bedeutung prinzipiell – aufgeschoben. Gerade das Nebensächliche und Insignifikante wird genau registriert, weil es in seinem unmittelbaren Nicht-Bedeuten sich als signifikant für den Diskurs des Analysanden erweisen kann. In solcher Weise wird der Zuschauer des postdramatischen Theaters nicht zur sofortigen Instant-Verarbeitung veranlasst, sondern zum aufschiebenden Speichern der Sinneseindrücke.[688]

Eine damit einhergehende völlige Konzentration auf das aktuelle Tun wird zunächst gleichermaßen vom Publikum als auch von den Interpreten gefordert, sodass »die Gegenwart des Tuns oder Erlebens als subjektiv empfundene Zeitspanne zu einer von der chronologischen Zeit völlig losgelösten, komprimier- oder dehnbaren temporalen Ebene«[689] wird. Demnach wird ein umfassender Zusammenhang zwischen »Raum – Zeit – Bewegung – Erlebnisfelder«[690] durch ein Zusammentreffen aller Gestaltungsdimensionen geschaffen, welcher gleichsam die Bereiche der Präsentation sowie der Rezeption miteinschließt und welcher den folgenden von Hespos genannten Schwerpunkten seines Schaffens Rechnung trägt:

> die ernsthaftigkeit der arbeit, das eigenleben dieser dinge, das publikum hat zum werk zu kommen und nicht umgekehrt. was mir bei aller arbeit sehr wichtig ist, der hohe wert und anspruch künstlerischer arbeit, ihre ehrenhafte ehrlichkeit. das darf nicht lügen. kunst ist zwar sinnfrei, trägt jeglichen sinn ausschließlich in sich selbst, doch die

---

Bertram, *Kunst als menschliche Praxis*; Wellmer, *Versuch über Musik und Sprache*, 157, 161f; siehe auch Kapitel I/1/c dieser Arbeit.

683 Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 176.

684 Vgl. den Begriff des »korporalen Zirkels« in Rüdiger, »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens«, 139-141 und ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281.

685 Oliver Seibt, *Der Sinn des Augenblicks, Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen* (Bielefeld: transcript, 2010), 125.

686 Zum Begriff der Authentizität siehe auch Kapitel III/3 dieser Arbeit.

687 Lehmann, Postdramatisches Theater, 13.

688 Ibid., 148.

689 Brüstle, Konzert-Szenen, 160. Vgl. auch Houben, Die Aufhebung der Zeit, 33f.

690 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 115.

> arbeitshaltung, der weg dahin muss von hoher moral getragen sein. weitere schwerpunkte: die weiten spannen bis runter ins vorgestern, und bis in fernste zukünfte, es geht um universelle transparenz, um vielfältigkeit und um menschentheater. also viele inseln, an denen du arbeiten kannst. es geht um ungewöhnliches, um neugierde, um lebendigkeit.[691]

Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass alle Störungen und Bedrohungen, die von Hespos' Musik ausgehen, die Bewusstwerdung der eigenen Lebendigkeit und Freiheit anregen möchten und damit in die alltägliche Lebenswelt ausstrahlen. Die Einbeziehung von den hier angesprochenen Lebensvollzügen werden – ähnlich zu Holliger – nicht als Gegenpol, sondern als selbstverständlicher Anteil einer Musik angesehen, die einerseits aus dem Leben kommt und andererseits auf das Leben einwirkt.[692] Distanzbewegungen erfolgen schließlich insbesondere vor dem Hintergrund der Tatsache, dass Hespos sowohl am Werkbegriff selbst als auch am besonderen Status der Künstlerpersönlichkeit als Ideengeber und Kontrollinstanz – bei allen gewährten Freiräumen und Unwägbarkeiten – festhält. Im Rahmen seines integralen Musik(theater)verständnisses, welches eine Totalität des Erlebnisraumes entwirft, die eine Erweiterung der Produktions- und Rezeptionsumstände des Kunstwerks in eine allgemein verstandene alltägliche Lebenswelt hinein impliziert, bleibt die Musik als kraftgenerierende Instanz immer im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung.[693] Ähnlich zu Holliger werden auch bei Hespos weniger Schwellen oder Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst anvisiert, sondern vielmehr körperlich-existentielle Grenzen künstlerisch ausgelotet, die schließlich auch oszillierende Schwellenüberschreitungen zwischen der Wahrnehmung von Kunst und der alltäglichen Lebenswelt zur Folge haben. Im Rahmen der Betrachtung der Musik als »absonderlicher körperlicher Akt«[694] ermöglicht der Körper zum einen einen Anknüpfungspunkt an die jedermann bekannte Lebenswelt. Zum anderen erfolgt über ihn eine Energieübertragung, die Hespos zufolge die Bedingung für die Entstehung musikalischer Prozesse darstellt.[695] Vor diesem Hintergrund dient der Körper bei Hespos nicht nur als Instrument zur Hervorbringung von Klängen und Bewegungen, die der Artikulation von Raum und Zeit dienen, sondern auch als Waffe, wobei der Körper gleichzeitig als fragil und verwundbar sowie als reale Bedrohung für das Publikum in Erscheinung tritt. Auf diese Weise erfolgt eine mehrdimensionale und intensive Energieübertragung, der sich das Publikum kaum entziehen kann, da es um sein eigenes körperliches Wohl genau wie um das der Ausführenden bangen muss.

---

691 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 85.

692 Vgl. Rüdiger, *Der musikalische Körper*, 7-12; ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281.

693 Vgl. Drees, *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung*, 175.

694 Hespos im Gespräch mit Eva-Maria Houben (15.2.1994), zitiert nach Houben, *gelb, Neues Hören*, 94.

695 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.

IV. Fazit: Der Körper als Vermittler

Anhand der bisherigen Ausführungen konnte gezeigt werden, dass der spezifische Weltbezug einer Musik – d.h. das, als was und in welchen Bezügen auf Nichtmusikalisches wir sie hören – vom Körper als Grundlage musikalischen Agierens abhängt. Der Körper bildet nicht nur das Bindeglied zwischen Kunst und Nicht-Kunst, sondern auch die Basis jeglichen Erfahrens, Wahrnehmens sowie der aktiven Teilhabe an und Gestaltung von Kunst und Nicht-Kunst. Kunst als menschliche Praxis[1] wird, wie auch die Praxis der alltäglichen Lebenswelt, von handelnden, interagierenden und wahrnehmenden Körpern gestaltet und erfahren. Bei jeder Wahrnehmung sind wir mit unserem Körper als einem multisensual sowohl rezeptiven als auch agierenden Körper involviert, weshalb dem akustischen Material der Musik a priori ein Bezug auf die übrigen Sinne und damit ein latenter Weltbezug anhaftet.[2] Werden allerdings lebensformende und lebenserhaltende Körperprozesse wie sportliche Aktivitäten, Bewegungen, Körperreaktionen (wie beispielsweise Schwitzen), Organtätigkeiten, Atem, Herzschlag sowie insbesondere deren Herausforderung, Störung und Bedrohung zum Thema der Kunst, scheint es sich nicht mehr nur um einen latenten, sondern vielmehr um einen expliziten Weltbezug zu handeln, wobei existenzielle Erfahrungen oftmals nicht nur nacherlebt und dargestellt werden, sondern wirklich vor und gemeinsam mit dem Publikum vollzogen werden. Zurecht haben Komponisten wie Heinz Holliger, Robin Hoffmann und Hans-Joachim Hespos sowie Philosophen wie Albrecht Wellmer darauf hingewiesen, dass ein existenzielles Welt- und Selbstverhältnis in traditionell-abendländischer autonomer Kunstmusik schon immer im Zentrum künstlerischer Auseinandersetzung und Kunsterfahrung stand.[3] Holliger geht sogar so weit zu behaupten, dass es für ihn hinsichtlich der Intensität und des körperlichen Einsatzes keinen Unterschied mache, ob er als Interpret etwa von Schumann oder Schubert menschliche Tragödien durchleidet oder sich im Rahmen seiner eigenen Werke an körperliche Grenzen bringt.[4] Ob und auf welche Weise dargestellte Prozesse im Vergleich

1 Siehe Bertram, Kunst als menschliche Praxis.

2 Vgl. Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, 18.

3 Vgl. ibid., 21; sowie Kapitel III/2, 4 und 6 dieser Arbeit.

4 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang S. 333.

zur Präsentation realer Vollzüge Energie transportieren und als mehr oder weniger intensiv erlebt werden, hängt schließlich allein vom jeweiligen Wahrnehmenden ab und verweigert sich jeglichen Zuordnungen. Auch wenn die eigene Wahrnehmung sowie körperliche Energieübertragung letztendlich individueller Art ist, lassen sich gewisse Tendenzen beschreiben, die das Potenzial bergen, Erfahrungen von Nähe und Distanz in einem komplexen Energiefeld hervorzurufen.

Dass sich der Umgang mit sich und der Welt in körperlichen Handlungen, Fähigkeiten und auch Verkörperungen vollzieht, wird als die zentrale Einsicht der neueren Philosophie der Verkörperung angesehen, wobei der Körper nicht bloß als Erkenntnisobjekt oder Vehikel des Geistes, sondern als der zentrale Ort der Erfahrung, der Handlung und der Hervorbringung angesehen wird.[5] Der Körper ist demnach gleichzeitig Produkt sowie Produzent von Wirklichkeiten der alltäglichen Lebenswelt wie auch der Kunst, wobei einschlägige Kunstdefinitionsversuche zumeist eine kunstdefinierende Rahmung als Unterscheidungskriterium und Voraussetzung von Kunstwahrnehmung im Unterschied zur Alltagswahrnehmung benennen. Aufgrund ihrer wirklichkeitsproduzierenden Qualität rufen insbesondere alltagsbezogene körperliche Handlungen im Rahmen institutionell etablierter Konzertveranstaltungen mitsamt der ihren Räumen anhaftenden Konventionen Distanzbewegungen hervor, die zwischen Kunsterfahrungen und Nicht-Kunsterfahrungen changieren. Kunstdefinierende Rahmungen können eine konzentrierte Fokussierung schließlich auch auf solche alltagsbezogenen Körperaktivitäten lenken, welche im Alltag kaum Aufmerksamkeit erhalten.[6] Bei aller Alltagsnähe werden alltagsbezogene Aktionen wie auch emotionale Prozesse auf der Bühne jedoch immer im Moment der Aufführung initiiert und bleiben – auch wenn sie Situationen des wirklichen Lebens unter Umständen ähneln – in ihrer Herbeiführung, Anordnung und Durchführung Laborsituationen, da sie an vordefinierte Regeln bzw. an eine Partitur, ein Aufführungsmaterial oder zumindest ein Performance-Script gebunden sind.[7] In deren Rahmen vollzieht sich eine Aufführung stets und immer wieder aufs Neue körperlich im Hier und Jetzt,[8] was die Aufführenden in eine besondere Situation versetzt: Da Aufführende nicht von ihren Körpern losgelöst werden können und ein Kunstwerk mit ihren Körpern oder (in Helmuth Plessners Worten) »im Material der eigenen Existenz«[9] hervorbringen, befindet sich der Schauspieler oder Musiker in einer merkwürdigen Mittellage, da er das Paradox vollzieht, beispielsweise eine Emotion so natürlich wie möglich mit seinem Körper auszudrücken ohne sie ursächlich zu erleben. Aufführende erleben Emotionen und Aktionen auf der Bühne nicht wie im

5 Siehe Markus Wild, Rebekka Hufendiek und Jörg Fingerhut (Hgg.), *Philosophie der Verkörperung, Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013); vgl. auch Zirfas, »Zur musikalischen Bildung des Körpers«, 26.

6 Dies bedeutet jedoch nicht, dass ästhetisches Erleben und damit eine Versunkenheit in konzentrierte Intensität sich nicht auch in Alltagssituationen oder nichtkünstlerischen Situationen ereignen kann. Vgl. Gumbrecht, *Diesseits der Hermeneutik*, 122, 124 sowie 364; vgl. auch Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 294f.

7 Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 299f.

8 Vgl. Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 225.

9 Plessner, »Zur Anthropologie des Schauspielers«, 407.

wirklichen Leben und dürfen gleichzeitig diese jedoch auch nicht bloß äußerlich vortäuschen, wenn eine emotional-energetische Übertragung stattfinden bzw. die Aufführung das Publikum mitreißen soll. Obwohl das Spiel durchaus künstlich ist, muss eine Realisierung des Als-ob hinzukommen, die mehr bedeutet als das bloße Nach-außendringen-lassen eines inneren Gefühls.[10] Auch wenn dieses Als-ob sich von vielen Aufführenden und Wahrnehmenden womöglich kaum von der Ausübung bzw. Wahrnehmung realer Vollzüge und (Grenz-)Erfahrungen hinsichtlich des körperlichen Einsatzes und der Intensität unterscheidet, so bietet die Tatsache, dass traditionelle Aufführungen auf der Ebene des »Als-ob« verbleiben, ein Unterscheidungskriterium gegenüber solchen Aufführungen, welche körperliche Verausgabung etc. nicht in den Dienst des Ausdrucks angelegter und intendierter emotionaler Prozesse stellen, sondern sie vielmehr selbst zum Inhalt und Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung erheben. Letztere implizieren zudem eine größere Offenheit hinsichtlich des Ausgangs, der Gestaltung und Wahrnehmung der Prozesse und damit eine besondere Alltagsnähe, was ein Scheitern sowie Unvorhergesehenes bewusst miteinschließt. Das »Reale« der Musik erschöpft sich schließlich gerade nicht in der Tatsache, dass beispielsweise bloß ihr Stoff aus der Realität extrahiert wurde, sondern dass Kompositionen eigene Wirklichkeiten aufstellen, welche direkt und unverstellt auf die Hörer oder Betrachter einwirken und etwas auslösen, an dem wir weder vorbeischauen noch das wir überhören könnten, das uns seltsam versetzt erscheint, uns irritiert, verfolgt oder irreleitet, um uns immer wieder von Neuem in eine nicht zu stillende Unruhe zu versetzen.[11] »Schafft Wirklichkeit!«, fordert Hespos in Anlehnung an Picasso: »Wir schaffen Wirklichkeiten. Das Istda, das Ist-so, mehr nicht. Weder gut, noch schlecht, noch sonstwiewas. Aber vielleicht eine Wirklichkeit von Intensität.«[12]

Die Idee der Erschaffung eigener Wirklichkeiten durch die Kunst findet sich auch in philosophischen Ansätzen, denen zufolge die Wirklichkeitsregion der Alltagswelt dahingehend oftmals nicht mehr von der Kunst unterscheidbar sei, da erstere ebenso im Bewusstsein des wachen Menschen konstruiert sowie im praktischen leiblichen Handeln konstituiert und inszeniert wird wie die von Kunst erzeugten Wirklichkeiten. Dies weist der Kunst einerseits einen neuen Status als Teil der alltäglichen Wirklichkeit zu, macht es ihr gleichzeitig aber auch schwer, sich gegenüber gesellschaftlich geschaffenen und inszenierten Wirklichkeiten mitsamt ihrer ästhetischen Phänomene und Praxen (in Form des Alltags als Gegenstand ästhetischer Gestaltung und Ort von Erlebnisinszenierungen, Selbstinszenierungen sowie zwanghafter Selbstindividualisierung) zu positionieren und zu behaupten.[13] Die Kunst hat sich während des vergangenen halben Jahrhunderts auf vielfältige Weise dem intensiv gewordenen Bedürfnis bzw. der – in Gumbrechts Worten – brennenden Sehnsucht zugewandt, Wirklichkeit unmittelbar

---

10 Vgl. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 226.

11 Vgl. Mersch, »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«, 41f.

12 Hespos, »pfade des risikos«, 71. Vgl. auch Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 335.

13 Vgl. u.a. Waldenfels, *Das leibliche Selbst*, 194. Vgl. auch Varela und Thompson, *Der mittlere Weg der Erkenntnis*, 236-240 und Gumbrecht, »Was ›will‹ die Kunst der Gegenwart?«, in: *FAZ* (2. Juli 2011), verfügbar auf https://blogs.faz.net/digital/2011/07/02/was-will-die-kunst-der-gegenwart-13/ letzter Zugriff: 1.9.2019

zu spüren, zu erleben, zu haben und uns eine materielle, substantielle, mit den Sinnen wahrnehmbare Realität zurückzugeben, die man berühren und an der man sich festhalten kann.[14] Aus der Tatsache, dass Kunst gleichzeitig als Bezugsform für eine außerhalb ihrer selbst liegenden Wirklichkeit verstanden werden kann sowie andererseits selbst eine Wirklichkeit in Form eines räumlichen und zeitlichen Kontinuums erschafft, leitet sich eine »ästhetische Differenz« ab, die uns das Kunstwerk einerseits als etwas Eigenes erfahren lässt, was andererseits auch auf etwas Anderes Bezug nimmt. Präsenz, Präsentation und Repräsentation stellen dabei stets verschiedene Dimensionen eines Kunstwerks dar, welche aufeinander aufbauen und einander wechselseitig durchdringen.[15]

Vor dem Hintergrund der Bemühungen, entweder Unterscheidungskriterien zwischen Kunst und Nicht-Kunst aufzuspüren oder aber Differenzierungsversuche zugunsten einer möglichst weitreichenden Betrachtung ästhetischer Erfahrung grundsätzlich aufzugeben, erscheint Georg W. Bertrams Vorschlag als schlüssig, jegliche Kunst nicht in Abgrenzung von, sondern als Teil einer Nicht-Kunst in Form menschlicher (und körperbasierter) Praktiken zu betrachten und sie in einer tiefgehenden Kontinuität zu anderen menschlichen Praktiken aufzufassen. Dabei weist Kunst Besonderheiten auf, zu denen der Gebrauch besonderer Materialien, eine besondere Materialbeherrschung seitens der Produzierenden, bestimmte Kenntnisse hinsichtlich von Gattungen und Epochen sowie spezifische Wahrnehmungsfähigkeiten seitens der Rezipierenden zählen.[16] Kunst ist demnach eine Praxis, der ein Bezug auf andere Praktiken wesentlich eigen ist und die aus diesem Grund nicht in Abgrenzung zu anderen Praktiken, sondern hinsichtlich der besonderen Art und Weise ihres Bezugs zu begreifen ist. Eine verstärkte Hinwendung zur alltäglichen Lebenswelt muss vor diesem Hintergrund schließlich keineswegs nur von grenzauflösenden Tendenzen und Absichten geprägt sein, sondern kann vielmehr auch den Blick auf Schwellen schärfen und in dem gerade beschriebenen Sinne vielschichtige Bezugsmöglichkeiten aufzeigen.[17] Kunst reflektiert als vielfältige, reichhaltige und kontroverse Praxis andere menschliche Praktiken, weshalb eine Auseinandersetzung mit Kunstwerken aus Sicht menschlicher Lebensformen insgesamt erfolgen muss sowie umgekehrt Reflexionen über diese herausfordert.[18] Der Wahrnehmende wird dabei oftmals in einen Zustand versetzt, der ihn seiner alltäglichen Umwelt mitsamt der in ihr geltenden Normen und Regeln entfremdet, selbst wenn – oder sogar gerade weil – die Erfahrungen, die er in diesem Prozess macht, mit alltäglichen und insbesondere körperbezogenen Erfahrungen übereinstimmen können, wobei der Körper als allen Menschen gemeinsames biologisches Fundament und anthropologischer Bezugspunkt an allen Bereichen und Beziehungsverflechtungen ursächlich Anteil hat.[19] Eine besondere Art der ästhetischen

14 Vgl. Gumbrecht, »Was ›will‹ die Kunst der Gegenwart?«.
15 Vgl. Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik, 78-80.
16 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 11f.
17 Vgl. Wellmer, Versuch über Musik und Sprache, 249.
18 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis, 16.
19 Vgl. Drees, Körper – Medien – Musik, 41. Vgl. auch Sloterdijk, Sphären, Plurale Sphärologie III: Schäume, 812.

Erfahrung liegt somit darin, das Gewöhnliche auffällig werden zu lassen und eine Suche nach Wegen der Neu- und Umorientierung bis hin zu Destabilisierungs- und Transformationsprozessen anzuregen, welche ebenso quälend wie lustvoll empfunden werden können, da Orientierungspunkte sozialen Handelns und Verhaltens in Frage gestellt, Sicherheiten erudiert, die Welt-, Selbst- und Fremdwahrnehmung sowie Regeln und Normen kritisch hinterfragt und destabilisiert werden. Jeder Übergang, jeder Weg über eine »Schwelle« schafft somit mit den Worten Fischer-Lichtes einen Zustand der Instabilität, aus dem Unvorhergesehenes entstehen kann, der das Risiko des Scheiterns birgt, aber ebenso die Chance einer geglückten Transformation.[20]

Vor dem Hintergrund Musik in diesem Sinne als menschliche Praxis aufzufassen, die mannigfache Bezugsmöglichkeiten eröffnet, weisen die bisherigen Ausführungen und Werkbetrachtungen darauf hin, dass es für die Wahrnehmung kaum Auswirkungen hat, ob eine Komponistin wie Annesley Black Grenzen zuvor markiert, um diese künstlerisch auszuloten, oder, wie im Fall von Dieter Schnebel, von einer Einheit von Kunst und alltäglicher Lebenswelt ausgegangen wird. Letztendlich werden Distanzbewegungen von jedem einzelnen Rezipierenden individuell wahrgenommen, wobei jeder ganz eigene Grenzmarkierungen und -auflösungen vornimmt und bereits gewisse Dispositionen mitbringt, welche sodann in Bewegung geraten können, sodass ungewohnte Schwellenbewegungen wahrgenommen und etablierte Grenzziehungen aufgegeben werden können, die sich jedoch nicht unbedingt mit denen der Komponisten decken müssen bzw. sollen. Ob und wie Komponisten Grenzen und Schwellen sowie ihre Überschreitungen anlegen und selbst wahrnehmen, lässt sich somit nicht eindeutig aus den Werken ablesen und garantiert im Falle der in dieser Arbeit betrachteten Werke eine Offenheit des individuellen Wahrnehmungsprozesses. Aus diesem Grund lassen sich keine zuverlässigen Kriterien benennen, mit deren Hilfe sich Übergänge von der alltäglichen Lebenswelt in den Bereich der ästhetischen Erfahrung und umgekehrt sowie Schwellenerfahrungen vorhersagen bzw. gestalten lassen würden. Zudem bleibt es jedem einzelnen Beteiligten (egal ob auf der Bühne oder im Publikum) selbst überlassen, welche Aspekte Anlass zu ästhetischen Erfahrungen bzw. zum Übergang von nicht-ästhetischen zu ästhetischen Erfahrungen und umgekehrt geben, wobei sich auch eigene Wahrnehmungsprozesse jeweils immer wieder neu und auf unerwartete Weise gestalten können. Bei allen Unterschieden lässt sich jedoch feststellen, dass künstlerische Aktivitäten und Erfahrungen auf gemeinsamen interaktionalen Erfahrungen von Leiblichkeit basieren, welche jegliche Art von Wahrnehmung ursächlich prägt und strukturiert. Gerade die Integration und besondere Verarbeitung von Körperprozessen als künstlerisch-musikalisches Material bildet Brücken und öffnet Erfahrungsräume, in denen Schwellenüberschreitungen zwischen verschiedenen Ordnungen und Wahrnehmungsausrichtungen vermehrt vollzogen werden können, wobei insbesondere die Störung und Manipulation von Vitalprozessen existentielle Grenzerfahrungen herbeiführen, die sich derartig gewaltvoll auf das Publikum übertragen können, dass man sich ihrer kaum entziehen kann. Wie solche Prozesse ablaufen und sich ereignen, hängt schließlich nicht nur von jedem einzelnen Wahrnehmenden,[21] sondern auch von jeder

20 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 309f.

21 Vgl. auch Interview der Verf. mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris, siehe Anhang, S. 321.

einzelnen räumlichen wie auch zeitlichen Wahrnehmungsposition ab. Aus den Werkbetrachtungen lassen sich trotz alledem die folgenden zehn körperbezogenen Bereiche ableiten und benennen, die Schwellenbewegungen begünstigen:

1. **Kontextverschiebung**: Künstlerische Aufführungen der letzten Jahrzehnte zielten zumeist weniger auf Bedeutungsgenerierung, sondern stellten Wirkungen in den Mittelpunkt, wobei Kunst vorwiegend in ihrem phänomenalen Dasein bzw. in ihrer Materialität und nicht als Bedeutungsträger wahrgenommen werden möchte.[22] Insbesondere im Rahmen von Kontextverschiebungen, bei denen Elemente aus ursprünglich kunstfremden Kontexten herausgelöst werden und ohne Rückführung bzw. Eingliederung in Kausalzusammenhänge erscheinen und wieder verschwinden, treten diese als emergente Phänomene hervor, die auf nichts anderes als sich selbst verweisen, wobei sie die unterschiedlichsten Assoziationen, Vorstellungen, Erinnerungen, Empfindungen, Gefühle, Gedanken als auch Bedeutungszuschreibungen hervorrufen können, so dass phänomenale und bedeutungssuchende Wahrnehmungsausrichtungen schließlich in einen oszillierenden Prozess geraten können.[23] Dies bedeutet jedoch nicht, dass eine Aufführung, welche oszillierende Wahrnehmungsprozesse hervorzurufen vermag, nicht auch zudem eine künstlerisch angelegte Bedeutungsebene aufweisen kann, wie es in Schnebels *Körper-Sprache* der Fall ist, welches die Ebene einer zu erzählenden »Geschichte der Menschwerdung« miteinschließt und diese mit den für sich selbst stehenden körperbezogenen Selbsterkundungsprozessen sowie Organtätigkeiten vielschichtig in Verbindung setzt. Dies ist auf den besonderen Einsatz von Gesten in *Körper-Sprache* zurückzuführen, welche imstande sind, auf verschiedenen Ebenen Wahrnehmungskanäle anzuregen, die zwischen mimetischem Nachvollzug, kulturell bedingter Bedeutungsgenerierung und ungelenkten Assoziationsräumen changieren.
2. **Prozessorientierung**: Des Weiteren können oszillierende Wahrnehmungsbewegungen durch eine besondere Art der Prozessorientierung hervorgerufen werden, die kein fertiges Produkt vor Augen hat und somit die Unterscheidung zwischen Proben- und Aufführungssituation aufzuheben versucht, wie es abermals in Schnebels *Körper-Sprache* der Fall ist. Da körperliche Handlungen auf der Bühne hier nicht im Detail geprobt, ausdifferenziert, festgelegt, geübt, abgesprochen und diskutiert wurden, sondern ein kreativer Probenprozess vorgeführt werden soll, unterliegt eine Aufführung von *Körper-Sprache* in besonderem Maße dem Prinzip der Emergenz, welches zu einem gewissen Grad Aufführungen von Musik im Allgemeinen zu eigen ist, da der Aufführende selbst trotz akribischer Vorbereitungen nie ganz sicher sein kann, was er letztendlich in einer Bühnensituation mit und durch seinen Körper hervorbringt.[24] Im Unterschied zu traditionellen Aufführungen werden unvorhersehbare und aus dem Moment entstehende Prozesse in *Körper-Sprache* jedoch gerade zum zentralen künstlerischen Thema. Die in *Körper-Sprache* angelegten

22 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 243f.

23 Vgl. ibid., 247.

24 Vgl. Klepacki, »Die Aneignung des Körpers«, 227.

performativen Prozesse sind dabei selbstreferentiell, vollzugsorientiert und damit nicht ergebnis- bzw. produktorientiert ausgerichtet. Wenngleich *Körper-Sprache* versucht eine gemeinsam mit dem Publikum geteilte Wirklichkeit auf der Bühne herzustellen, die an außerkünstlerische Handlungen angelehnt ist, verbleibt sie in ihrer Inszeniertheit klar im Bereich der Kunst bzw. des »korporalen Theaters«, welches nach musikalischen Kriterien gestaltet ist. Aufgrund ihrer Einbindung in eine künstlerische Aufführung auf einer Bühne werden körperliche Interaktionen als Kunst wahrgenommen und regen vielschichtige, auch nicht-intendierte und individuell geprägte Verbindungen, Assoziationsräume, Abstrahierungsprozesse als auch bedeutungssuchende Interpretationen an. Die Kontextverschiebung von Körperaktionen, welche alltägliche und gewöhnliche Elemente und Aktivitäten in den Konzertrahmen transferiert, um das Gewöhnliche auffällig erscheinen zu lassen, weist eine Parallele zu Blacks Sportstücken auf, welche ähnlich zu Schnebels möglichst authentisch vollzogenen Probensituationen Versuchsanordnungen nach vorgeschriebenen Spielregeln integrieren, die ebenfalls Übungssituationen beinhalten. Ähnlich zu solchen Erprobungsprozessen erkunden im Rahmen von körperlichen Selbsterforschungsprozessen auch die Ausführenden der Bodypercussionwerke Globokars und Hoffmanns den Mikrokosmos physischer Existenz, der die Geschichte der eigenen Existenzwerdung sowie der menschlichen Existenz im Allgemeinen nicht nur modellhaft in sich birgt, sondern auch erfahrbar macht.[25] Aber auch die Aufführung des im Unterschied zu *Körper-Sprache* sehr detailliert schriftlich fixierten Werkes *»(t)air(e)«* von Heinz Holliger widmet sich kaum kontrollierbaren Prozessen, welche beide Wahrnehmungsordnungen in vielschichtig interagierende Bewegungen versetzt – einerseits die der Präsenz in Form der individuellen leiblichen Existenz des auf der äußersten körperlichen Grenze agierenden Musikers, der für nichts anderes außer seiner selbst steht, und andererseits die der Repräsentation in Form der Interpretation eines Notentextes bzw. Aufführungsmaterials. Auch wenn hier Atemprozesse klar im Zentrum stehen, nimmt dieses Werk neben versteckten und nicht wahrnehmbaren Texten, Symbolen und Bedeutungen immer auch grundsätzlich auf musiksprachliche Formungen, Gattungen und Gestalten Bezug, vergegenwärtigt Stimmungen, Gefühle sowie vielschichtige Assoziationen und Erinnerungen und repräsentiert den aktuelle Stand des musikalischen Materials in einem Netz von Bedeutungen und Bezügen.[26]

3. **Bewusstsein von Gegenwart**: Im Unterschied zum Einbezug von mehr oder weniger versteckten und sinngenerierenden Bedeutungsebenen, beispielswiese in Schnebels *Körper-Sprache* und Holligers *»(t)air(e)«*, treten bei Hespos an die Stelle erdachter Zusammenhänge komplexe Unzusammenhänge in Form beziehungsreicher Augenblicke.[27] Dieser Aspekt bildet eine Parallele zur Zeit- und Ortswahrnehmung im Alltag, wobei Hespos eine Simultaneität verschiedener Zeitrichtungen und -rhythmen an

25 Vgl. Hirsch, »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens«, 10.

26 Vgl. Brandstätter, Grundfragen der Ästhetik, 78 sowie 143.

27 Vgl. Houben, gelb, Neues Hören, 210.

Stelle einer Linearität der Zeit sowie eine ständig wechselnden Vielzahl von Wirklichkeiten und Orten statt einer Einheit des Weltbilds entwirft, welche auch gegenwärtigen Alltagserfahrungen zugeschrieben wird.[28] Durch das Verweilen bei dem Erscheinen von Dingen und Situationen, wie sie (nur) im Hier und Jetzt gegenwärtig sind, sowie durch eine völlige Konzentration auf das aktuelle Tun und Handeln[29] gewinnt die ästhetische Wahrnehmung ein spezifisches Bewusstsein von Gegenwart.[30] Auch wenn dies grundsätzlich für alle Arten ästhetischer Wahrnehmung zutrifft, wird es in Kunstwerken der letzten Jahrzehnte oftmals gezielt intensiviert und zum Teil radikal und gewaltvoll durch Körperprozesse hervorgebracht, sodass Vorgänge plötzlich und unausweichlich in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rücken, welche als Aufstand der Gegenwart gegen die übrige Zeit aufgefasst werden können.[31] Insbesondere bei Hespos wird auf diese Weise ein umfassender Zusammenhang zwischen Raum, Zeit, Bewegung und Erlebnisfeldern[32] durch ein Zusammentreffen aller Gestaltungsdimensionen geschaffen, welcher gleichsam die Bereiche der Präsentation sowie der Rezeption miteinschließt.

Oszillierende Wahrnehmungsprozesse zwischen Präsenz- und Sinneffekten stellen in all ihren Ausformungen schließlich selbst emergente Phänomene dar, in deren Rahmen ein Umspringen zwischen Wahrnehmungseinstellungen ohne Absicht, Wille und Kontrolle geschieht. Die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden richtet sich dabei insbesondere auf die Übergänge, welche eine Störung von Stabilität, den Zustand einer Instabilität sowie die Etablierung einer neuen zeitweiligen Stabilität implizieren. Dabei werden Prozesse der eigenen Wahrnehmung mit ihrer spezifischen Dynamik bewusst fokussiert und die Wahrnehmenden beginnen, sich selbst als Wahrnehmende wahrzunehmen.[33] Die Spannung zwischen Präsenz- und Sinneffekten stattet den Prozess ästhetischen Erlebens mit einer Komponente provozierender Instabilität und Unruhe aus, in dem den Wahrnehmenden zunehmend bewusst wird, dass nicht das Kunstwerk Bedeutungen übermittelt, sondern dass sie es vielmehr selbst sind, die Bedeutungen generieren.[34] Es scheint schließlich, als ob sich die Ordnung der Präsenz, die durch assoziativ-freies und unvorhersehbares

---

28 Vgl. Gumbrecht, »Flache Diskurse«, 914-918.

29 Zur Unterscheidung zwischen »Tun« (im Sinne einer zielgerichteten, planenden und produktorientierten Aktivität) und »Handeln« (wobei der Handelnde aus einem inneren Prinzip heraus handelt, sich mit seinen Handlungen identifiziert, nicht produktorientiert arbeitet und seinen Zweck allein in der eigenen Praxis selbst sieht), welche auf Aristoteles zurückgeht, siehe Arbogast Schmitt, »Die Literatur und ihr Gegenstand in der Poetik Aristoteles«, in: Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?, hg. v. Thomas Buchheim, Hellmut Flashar und Richard A.H. King (Hamburg: Felix Meiner, 2003), 184-219, hier 202f; Wolfgang Wieland, »Poesis, Das aristotelische Konzept einer Philosophie des Herstellens«, in: Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?, hg. v. Thomas Buchheim, Hellmut Flashar und Richard A.H. King (Hamburg: Felix Meiner, 2003), 224-247, hier 228-231.

30 Vgl. Seel, Die Macht des Erscheinens, 54.

31 Vgl. ibid., 59.

32 Vgl. Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 115.

33 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 257f. sowie 261.

34 Vgl. Gumbrecht, Diesseits der Hermeneutik, 128; Sonderegger, »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung«, 99f.

Wahrnehmen gekennzeichnet ist, der Wahrnehmung des alltäglichen Lebens ähnelt, während bestimmte Formen des bedeutungssuchenden Wahrnehmens als wesentliches Element der Kunstwahrnehmung angesehen werden. In diesem Zusammenhang spielt vor allem die leibliche Affizierung eine entscheidende Rolle, da ein bedeutungssuchendes Verstehen immer dann an seine Grenzen gerät und radikal in Frage gestellt wird, wenn phänomenale Materialitäten eines Gegenstands oder Prozesses im Hier und Jetzt in den Vordergrund treten und die Aufmerksamkeit der Wahrnehmenden auf sich ziehen.[35] Dabei zielt die Wahrnehmung schließlich weniger darauf ab, eine Aufführung, sondern vielmehr sich selbst und seine eigenen dynamischen Prozesse zu verstehen. Ästhetische Erfahrung wird somit insbesondere durch das Erleben eines Zwischenbereichs, der Unverfügbarkeit des sich Ereignenden, der Instabilität und Liminalität hervorgerufen. Da Kunst auf diese Weise vertraute Wahrnehmungsmuster aufbricht und neue Interpretations- und Verstehensweisen im Umgang mit der Welt und mit uns selbst anregt, können Schwellenerfahrungen auch als frustrierend empfunden werden oder sogar mit dem Erleben einer Krise verbunden sein, welche wiederum vorwiegend als eine körperliche Transformation erfahren wird.[36]

4. **Herausstellung der Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit, Unzulänglichkeit und Unverfügbarkeit des Körpers:** Routinierte Wissens- und Handlungsmuster können nicht nur durch die Kunst gebrochen und infrage gestellt werden, sondern bieten auch ein höchst ambivalentes und facettenreiches Potential, selbst als Gegenstand und Material der Kunst fokussiert und verarbeitet zu werden. Ähnlich zu alltäglichen Routinehandlungen, welche erst durch ihr Scheitern ins Bewusstsein geraten und zum Gegenstand kritischer Hinterfragung werden, handelt es sich insbesondere auch bei Körperprozessen um Vorgänge, welche erst bewusst werden, sobald sie krank oder beeinträchtigt sind, was sich Künstler wie beispielsweise Heinz Holliger, Dieter Schnebel und Hans-Joachim Hespos zunutze machen, um eine erhöhte Aufmerksamkeit zu generieren. Im Unterschied zu alltäglichen Wirklichkeiten und Körperbetrachtungen sind Vitalprozesse jedoch nicht konstruiert, sondern als lebensnotwendige und -erhaltende Mechanismen von Natur aus gegeben. Dennoch können auch Vitalfunktionen wie Atem und Herzschlag durch äußere Einflüsse geformt sein, was sich beispielsweise durch unnatürliches und auf Dauer gesundheitsschädliches flaches Brustatmen oder Herzerkrankungen aufgrund eines unvorteilhaften Lebensstils oder infolge von Umwelteinflüssen bemerkbar machen kann. Körperfeindliche Aspekte unserer Gesellschaft, beispielsweise in Form einer *Nichtmehratembarkeit*,[37] werden in Holligers *»(t)air(e)«* nicht nur thematisiert, sondern auch hinsichtlich ihrer Auswirkungen körperlich durchlitten. Aufgrund der Tatsache, dass sich am Atemverhalten und Stimmklang die allgemeine und momentane körperlich-seelische Befindlichkeit eines Menschen weitgehend ablesen lässt, wird durch gezielte Manipulationen von Atemvorgängen die Verletzlichkeit, Gebrechlichkeit und Unzulänglichkeit des Körpers vorgeführt und bis zu einer Lebens-

35 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 271 sowie 301.

36 Ibid., 310.

37 Vgl. Holliger, »META TEMA ATEM«, 165-167.

bedrohung und potentiellen Auslöschung gesteigert. Der Atem bildet grundsätzlich ein im Leib verankertes und auf diesen bezogenes musikalisches Ausdrucksmittel und damit das Fundament für jegliche mit Körperlichkeit verbundene Musikausübung.[38] Durch die künstlerisch motivierte Störung der Atemprozesse wird die eigene zumeist als selbstverständlich angesehene Existenz hier in das Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt, wobei das Publikum sich aufgrund des Eingriffs in den natürlichen, gesunden Atem als Lebensfunktion einem mimetischen Nachvollziehen kaum entziehen kann und mit dem Bühnenkörper physisch mitleidet. Die aus der Manipulation von vegetativen Körperfunktionen resultierenden musikalischen Prozesse obliegen weitestgehend nicht dem Willen und der Kontrolle des Aufführenden und hängen von zahlreichen äußeren Faktoren sowie körperlichen Konstitutionen und momentanen Dispositionen ab. Der Körper selbst wird zum Akteur sowie zur Kontrollinstanz über die Klangprozesse des Werkes.

Der Körper ist grundsätzlich unkontrollierbar, da er sich ständig im Prozess permanenter Transformation befindet, sich neu erschafft, sich ereignet und somit kein künstlerisch beliebig bearbeitbares und formbares Material darstellt.[39] Die damit einhergehende Unverfügbarkeit des Körpers stellt den Interpreten von *»(t)air(e)«* vor große Herausforderungen, da er gefordert ist mit seinem Körper als einem Material und Instrument zu arbeiten, dessen Natur gebrochen und manipuliert wird. Indem er seinen natürlichen Körperprozessen auf der Bühne durch die Befolgung der Partitur gewissermaßen Gewalt antut, kommt ihm zugleich eine Täter- als auch eine Opferrolle zu. Dies impliziert dem Komponisten zufolge – ähnlich der Auffassung Hespos' – jedoch keinen menschenverachtenden Impetus, sondern eine tiefmenschliche Wertschätzung.[40] Darüber hinaus beschreiben Holliger sowie Hespos schließlich auch eine konstruktive Seite ihrer Werke, die eine unerwartet verspielte Leichtigkeit offenbart und sich in Form einer Entdeckungsreise und absoluten Konzentration auf das Hier und Jetzt an Kinderspielen orientiert.[41] Gerade die Gewaltaspekte, die Zersetzung, das Verstummen, die Zerstörung und der Lebenskampf bergen somit auch eine konstruktive Qualität, indem sie eine Entdeckungsreise in das eigene Innere jedes einzelnen am Kunstwerk Beteiligten anregen, wobei es von jedem Individuum abhängt, ob damit einhergehende Reflexionen letztlich als konstruktiv oder destruktiv erfahren werden.

5. **Hybridisierung biologischer und technischer Systeme:** Polarisierungspotentiale bietet auch das Werk *Cardiophonie*, das eine frühe Form einer Hybridisierung biologischer und technischer Systeme darstellt, welche den Konflikt zwischen Mensch und Maschine thematisiert. Die reale Erfahrung eines existentiellen Kontrollverlustes geht auf der äußersten körperlichen Belastungsgrenze schließlich in eine Als-ob-Darstellung eines psychischen wie auch physischen Sterbens über,

38 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275; siehe auch ders., Der musikalische Atem.

39 Vgl. Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 158.

40 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 325.

41 Vgl. Interview der Verf. mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel, siehe Anhang, S. 326f.; Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 46.

wobei es jedem einzelnen Wahrnehmenden obliegt, wie der Wechsel von einer real durchlittenen körperlichen Grenzsituation in die Darstellung des daraus scheinbar unmittelbar resultierenden Todes letztlich wahrgenommen und entweder als Bruch oder als energetische Einheit bzw. logische Konsequenz angesehen wird. Individuelle Unterschiede in der Wahrnehmungsausrichtung hinsichtlich dieses Übergangs scheinen jedoch letztlich keinen nennenswerten Einfluss auf die enorme Intensität der Erfahrung zu haben, was auch auf die akustische Wahrnehmung des Pulses eines realen Herzens in Echtzeit zurückzuführen ist, die grundsätzlich für viele Menschen eine beängstigende Wirkung hat und distanzierte Betrachtungen zugunsten eines starken mimetisch-körperlichen Nachvollzugs verhindert. Im Unterschied zu diesem konfiktbehafteten Hybridisierungsprozess, der sich im Kollaps des Körpers artikuliert, offenbart Cathy van Ecks mit Biofeedback befasste Performance *Double Beat* (2013) eine vorwiegend positiv gefasste Ausprägung der Schnittstelle zwischen Mensch und elektronischem Apparat. Ähnlich zu Black sieht van Eck eine Trennung zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt als für ihre Arbeit notwendig an, was statt einer Grenzziehung die Idee eines performativen Zwischenraumes impliziert, in dem Übergänge fokussiert werden.[42] Im Unterschied zu Schnebel oder Black beinhalten die Kontextverschiebungen bei van Ecks *Double Beat* und Holligers *Cardiophonie* jedoch keine aus der alltäglichen Lebenswelt entlehnte körperliche Aktivität, sondern vielmehr einen unbewussten und unkontrollierbaren vitalen Prozess, der über elektronische Verstärkung eine Klanglichkeit erhält, die musikalisch im Konzertrahmen verarbeitet werden kann. Der Leibkörper tritt hier in einer besonderen Form der »Selbstdifferenzierung« hervor, da der spürende Leib mit dem über elektronische Mittel verstärkten Puls des materiellen Körpers konfrontiert wird, sodass der Aufführende den eignen Puls gleichzeitig spürt und dieser zudem in Form eines Biofeedbacks von außen auf ihn zurückgeworfen wird, wobei der Klang des eigenen elektronisch verstärkten Herzschlags als fremdes und nichtalltägliches Element körperlicher Eigenwahrnehmung in Form eines Interaktionspartners in Erscheinung tritt.

6. **Reale Konfrontation mit Existenzängsten:** Formen der Konfrontation des Leibkörpers mit seinen fundamentalen Lebensfunktionen führen die eigene als selbstverständlich angesehene Existenz vor Augen, legen Verdrängungsmechanismen und Existenzängste offen und tragen somit zu einer Destabilisierung eines sozial etablierten Sicherheitsgefühls bei, das im Rahmen der Praxis der Kultur erarbeitet wird. Der innerhalb der alltäglichen Lebenswelt wesentliche Bereich der Kultur weist einen Doppelcharakter auf, der sich aus einem alltäglich zu erarbeitenden und einem gesellschaftlich-geschichtlich vorgefundenen Aspekt von Kultur zusammensetzt.[43] Interkulturalität, Individualisierung und Inselbildung beherrschen die Gestaltung und Gefährdung alltäglicher sozialer Ordnung in westlichen Industrienationen, welche zwangsläufig offene, multikulturelle und multiethnische Gesellschaften sind, die ein Gefühl der Unsicherheit und Unübersichtlichkeit mit

42 Vgl. Interview der Verf. mit Cathy van Eck am 12. November 2018 per Skype, siehe Anhang, S. 341f.

43 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 403-405.

sich bringen.[44] Während der Alltag von der Akzeptanz serieller Produktion und Konsumption beherrscht wird, die Sicherheit aufgrund von Wiederholbarkeit des Bekannten verspricht, versucht Neue Musik oftmals unreflektierte und unbewusst angenommene Sicherheiten in Frage zu stellen, welche aus Industriegesellschaften erwachsen und von diesen angeboten und vorgegeben werden, um existentielle Geborgenheit zu garantieren, ohne die das Individuum seine eigene Gebrochenheit und die Widersprüche unserer Gesellschaft erkennen müsste.[45] Während weit verbreitete Arten von »Gruselschockern« in der Literatur, im Film, in der Kunst oder auch in der Musik in unserer Gesellschaft ästhetisiert und dazu genutzt werden, gewohnte Sicherheiten des realen Alltags gerade durch eine zeitweise Flucht in fiktive unsichere Welten zu bestätigen, widmen sich die in dieser Arbeit behandelten Werke Holligers und Hespos' vermehrt gerade einer möglichst realen Konfrontation mit Existenzängsten, welche allen an der Aufführung Beteiligten ihre Vergesellschaftung vor Augen führen und damit zu Selbstbestimmung und verantwortungsvollem Handeln in der alltäglichen Lebenswelt aufzufordern versuchen. In diesem Zusammenhang setzen Komponisten gezielt künstlerische Komplexität ein, um eine Überforderung bzw. Überanstrengung der Aufführenden wie auch des Publikums im Moment der Aufführung zu bewirken, welche laut Hespos »Wieder-Erstaunen« und »Hellhörigkeit« im Hörer anregen und durch einen »neugierdeträchtigen«[46] Stoff offene Wahrnehmung bewirken möchte, wobei Distanzierungsversuche gezielt verhindert, Erwartungshaltungen erschüttert und Krisensituationen erzwungen werden.[47] Enorm spannungsgeladene Körper- und Ausdrucksgesten ermöglichen keine Distanzierung im Sinne einer kritischen Reflexion oder die Herstellung einer Als-ob-Darstellung, welche Hespos zufolge den Energietransfer behindern würde.[48] Sie erfordern vielmehr eine möglichst vollständige Identifikation, in der es nicht darum geht, dass man als Schauspieler weiß, welche Muskeln man aktivieren muss, um Tränen fließen zu lassen, sondern dass man sich in einen Zustand versetzt, in welchem man tatsächlich so traurig wird, dass man einen inneren Grund hat zu weinen.[49] Die u.a. von Waldenfels beschriebene »merkwürdige Mittellage« eines Darstellerkörpers, der das Paradox vollzieht, eine Emotion so natürlich wie möglich mit seinem Körper auszudrücken, ohne sie ursächlich zu erleben,[50] impliziert eine Distanz zum künstlerischen Gegenstand, die bei Hespos aufgehoben werden soll. Diese Idee einer total vereinnahmenden Kunst[51] betrifft schließlich nicht nur die Aufführenden, sondern stellt auch eine unmittelbare Nähe zum Publikum her, welches von den körperlichen

44 Vgl. ibid., 406.

45 Vgl. Lachenmann, Musik als existentielle Erfahrung, 22 sowie 66.

46 Hespos im Gespräch mit Hanspeter Krellmann, »Stolperdrähte zum Neu-Anderen«, 13.

47 Vgl. Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 180.

48 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f sowie S. 333.

49 Vgl. Cecilia und Martin Gelland im Gespräch mit Stefan Drees, »... eine ganz eigene Art von Schönheit«, 214.

50 Vgl. Waldenfels, Das leibliche Selbst, 226.

51 Vgl. Breckner, »Wenn Wut sich in Tönen Luft macht«.

Anstrengungen der kämpfenden und erschöpften Aufführenden unmittelbar »angesteckt« bzw. körperlich affiziert wird.
Im Unterschied zu Hoffmann, der unterschiedliche Distanzqualitäten auslotet und in jüngerer Zeit eher zu sich entziehenden und distanzierenden Tendenzen neigt,[52] möchte Hespos radikal in seiner Musik distanzauflösende Erlebnisverdichtungen von größtmöglicher Nähe durch körperlichen und emotionalen Mitvollzug anstreben, wobei in beiden Fällen distanzvergrößernde Aspekte auf einer Ebene gleichzeitig distanzauflösende Aspekte auf einer anderen Ebene implizieren, sodass unterschiedliche Distanzqualitäten in der individuellen Wahrnehmung der Zuhörenden in Bewegung geraten. Bei allen Versuchen Hespos', dem Publikum »auf den Leib zu rücken«[53] und Distanzierungsversuche zu unterbinden, sollen Zuhörer schließlich aufgeweckt und aus ihrer geistigen Unbeweglichkeit und Denkerstarrung gerissen werden, um schließlich bewegliches, lebendiges und verantwortungsvolles Handeln zu evozieren, was wiederum auch reflexiv-distanzierende Überlegungen erfordert. Solche möglicherweise erst im Nachhinein und aus einer zeitlich-räumlichen Distanz erfolgenden Reflexionen fasst Hespos jedoch wiederum dahingehend als eine Form der Nähe auf, da sich Reflexionsprozesse nicht mit einer Handlung oder einem Gegenstand außerhalb der eigenen Person beschäftigen, sondern mit den eignen individuellen Reaktionen und Wahrnehmungsprozessen. Ob Provokationen im Sinne Hespos' schließlich Bewegungen, Reflexionen und Verantwortung anzuregen vermögen, hängt letztendlich von jedem einzelnen Wahrnehmenden ab, wobei provokatorische Elemente auch Gefahr laufen, Unwillen und Abwehr bei den Ausführenden wie auch bei den Rezipierenden hervorzurufen.[54] Trotz alledem sind die an Gewalttätigkeit grenzenden Provokationen in jedem Fall im Stande Unruhe zu stiften, was Hespos als übergeordnetes Ziel seiner Kunst beschreibt, die er als in sich selbst unruhigen Stoff des Lebens in Form eines dynamischen Ordnungszustands ansieht.[55]

7. **Freiheit und Verantwortung im verbotsfreien Raum:** Ähnlich zu Holliger hält Hespos sowohl am Werkbegriff selbst als auch am besonderen Status der Künstlerpersönlichkeit als Ideengeber und Kontrollinstanz fest. Vor diesem Hintergrund werden vorwiegend körperbezogene Elemente aus der Natur und aus dem Alltag vielschichtig in einem erweiterten künstlerischen Kontext einer Musikaufführung verarbeitet und transformiert, wobei der Transport von Energie über Körper für Hespos grundsätzlich die Bedingung für die Entstehung musikalischer Prozesse darstellt.[56] Im Rahmen der Betrachtung der Musik als einen absonderlichen körperlichen Akt[57] ermöglicht der Körper einen Anknüpfungspunkt an die jedermann bekannte Lebenswelt, die uns allen verständlich ist. Zudem ist er Träger der den musi-

52 Vgl. Hoffmann, »Ich komm' gleich runter und berühre!«, 241.

53 Hespos, »künstlerische konzeptionen 5 vor zwölf«, 63.

54 Vgl. mit Bezug auf Cage: Dieter Schnebel, »›Wie ich das schaffe?‹«, 54.

55 Vgl. Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 45f.

56 Vgl. Interview der Verf. mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee, siehe Anhang, S. 330f.

57 Vgl. Hespos im Gespräch mit Eva-Maria Houben (15.2.1994), zitiert nach Houben, gelb, Neues Hören, 94.

kalischen Prozessen innewohnenden mehrdimensionalen und intensiven Energieübertragungen. Aufführungen entwerfen somit nicht nur bei Hespos analog zu realen Lebenssituationen die Konzeption einer Totalität eines tatsächlich im Moment der Aufführung entstehenden dynamischen Erlebnisraumes, der eine kaum definite Struktur von Ereignissen beinhaltet, was eine Erweiterung der Produktions- und Rezeptionsumstände des Kunstwerks in eine allgemein verstandene alltägliche Lebenswelt hinein impliziert,[58] wobei die Musik als kraftgenerierende Instanz im Zentrum der künstlerischen Auseinandersetzung verbleibt. Der Verzicht auf kausale Handlungsgefüge mit dargestellten Personen und dramatisch entwickelten Konflikten zugunsten allgemeiner Themenfelder universalen Charakters[59] ermöglicht laut Hespos eine offene Wahrnehmung ungewohnter Sinnzusammenhänge, die auf alle Bereiche und Gruppen, wie Familie, Gewerkschaft, Alltag, Veranstalter, Sender, Politik, Unternehmung u.a. einwirken möchte, um gesellschaftliche und soziale Bewegung und Lebendigkeit anzuregen.[60] Die Arbeit eines Künstlers im absolut verbotsfreien Raum mitsamt aller künstlerischen Freiheiten erfordert schließlich ein Höchstmaß an Verantwortung, die der tragende Schatten von Freiheit zu sein scheint[61] und dabei auch auf einen verantwortungsvollen Umgang mit gewährten Freiräumen im Alltag hinweist. Auf diese Weise findet die alltägliche Lebenswelt nicht nur Einzug in die Kunst, sondern strahlt auch aus ihr heraus, wobei sie auf ein kommunikatives und verantwortungsvolles Verhältnis sämtlicher Akteure untereinander sowie aller an der Aufführung Beteiligten abzielt.

Musik steht dabei in vielschichtigen Beziehungen zu den die Komponisten umgebenden Alltagswelten, die sich u.a. durch Konkurrenz, Zergliederung, bildungs- und schichtorientierte Lebensstil- und Geschmacksgruppierungen, eine transnationale Kultur der Medien, Moden und Konsumgewohnheiten, Freiheit und Determiniertheit, neue Bündnisse, überraschende Überschneidungen und Wahlverwandtschaften auszeichnet.[62] All dies steht in Verbindung mit Körperbetrachtungen, welche sich aus Alltagswelten speisen und diese mitprägen und die schließlich auch in der Kunst verarbeitet werden, was insbesondere ein Vergleich der Werke *?Corporel* (1985) von Vinko Globokar und *An-Sprache* (2000) von Robin Hoffmann zeigt, an denen sich zeitgenössische Diskurse und Konflikte der jeweiligen alltäglichen Lebenswelten ablesen lassen. In diesem Zusammenhang ist insbesondere der

58 Vgl. Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 266; Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 175.

59 Vgl. Steiert, »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«, 263 sowie 266.

60 Vgl. auch Hespos, »pfade des risikos«, 71. Vgl. in diesem Zusammenhang auch Filliou, Lehren und Lernen als Aufführungskünste von Rober Filliou und dem Leser, wenn er will. Unter Mitw. von John Cage… (Köln und New York: Verlag Gebr. Koenig, 1970) und Jain, Lehren und Lernen als Aufführungskünste – Künstler als Beispielgeber nach Robert Filliou (Diss., Wuppertal, 2017), verfügbar auf: http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fbf/kunst/diss2017/jain, letzter Zugriff: 1.9.2019.

61 Vgl. ibid., 46.

62 Vgl. Soeffner, »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«, 406.

Einfluss moderner Medien zu nennen, der in der Sozialisation Hoffmanns im Gegensatz zu derjenigen Globokars prägend war.

8. **Der Körper als lebendiger und individueller Organismus im Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung:** Im Rahmen dieser beiden Bodypercussion-Werke wird der Körper schließlich in seiner Individualität im Prozess der Klangerzeugung und körperlichen Eigenwahrnehmung nicht nur als Medium der Realisierung und Vermittlung einer Komposition thematisiert, sondern auch als sicht- und hörbares Material, das lebt: kein Holz, kein Blech, keine Tasten und Saiten, sondern Fleisch und Knochen.[63] Laut Globokar genügt dieses Material vollauf, um ein musikalisches und theatralisches Drama entstehen zu lassen, das den Mensch zugleich als Subjekt und Objekt in Erscheinung treten lässt[64] und – ähnlich zu Schnebel – den Körper als lebendigen Organismus in den Mittelpunkt der künstlerischen Auseinandersetzung stellt. In diesem Zusammenhang bildet insbesondere auch die Haut einen Ort der Identitätsbildung und -zuschreibung, da sie eine Kontaktfläche bietet, die dem Blick und der Berührung zugänglich ist und an der sich Subjekte begegnen können.[65] Der Selbstberührung kommt dabei eine Sonderstellung zu, da sie eine doppelte Wahrnehmung mit einem berührenden und einem berührten Anteil enthält, sodass Interpreten von Bodypercussionwerken gleichzeitig ihre Körperoberfläche betasten sowie eine Art Rückkopplung der bespielten Körperteile spüren und sich dabei zugleich in einer aktiven als auch passiven Körperdimension wahrnehmen. Die mit dieser besonderen Situation einhergehende körperliche Nähe wird distanziert-verrätselnden Aspekten der Kompositionen beispielsweise in Form operativer Techniken und kompositorischer Konstruktionsprinzipien gegenübergestellt, wobei das Künstlerische Hoffmann zufolge in einem Spiel der unterschiedlichen Distanzen zu einem Gegenstand stattfindet.[66] Aufgrund seiner eigenen gesellschaftlich-kulturellen Konstruiertheit weist der Körper zudem bereits selbst unterschiedliche Distanzgrade zwischen unmittelbarer Erfahrung und distanzierter Betrachtung, Freiheitsgefühl und struktureller Determiniertheit auf, die sich mit denjenigen einer künstlerischen Auseinandersetzung reibt und ergänzt.
9. **Spiel mit Erwartungen und Rollenzuweisungen unter Einbezug der Aspekte des Risikos und des Scheiterns:** Während in diesen beiden Fällen der Fokus auf einzelnen individuellen Bühnenkörpern in all ihren Facetten liegt, widmet sich Black darüber hinaus auch dem Wechselspiel zwischen Masse und Individuum mit Blick auf unterschiedliche Rollenzuweisungen und -erwartungen in künstlerischen versus sportlichen Kontexten, wobei der wesentliche Unterschied zwischen Kunst und Sport nach Bertram darin liegt, dass Kunst ins alltägliche Leben ausstrahlen möchte, auf unser Leben einwirkt und uns mehr oder weniger dauerhaft zu beschäfti-

63 Vgl. Brüstle, Konzert-Szenen, 232 und Houben, gelb, Neues Hören, 66. Vgl. auch Drees, Körper – Medien – Musik, 124.

64 Vgl. Globokar, »Antibadabum«, 29.

65 Vgl. Benthien, Haut, 17.

66 Vgl. Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 299.

gen und zu verändern versucht.[67] Black fokussiert mit Blick auf die Bereiche der Kunst und des Sports insbesondere spezifische Räume, aufgrund derer es möglich ist Nicht-Kunst als Kunst und Kunst als Nicht-Kunst betrachten zu können, wobei Kunstwerke, welche traditionellen Vorstellungen von Kunst widersprechen, zumeist Räume und Kontexte thematisieren, in denen sie sich befinden, und die eine Distanz zu ihrem Ursprung aufzeigen.[68] Durch den künstlerischen Einbezug spezifischer, auch kunstferner Aufführungsräume wird mit Erwartungshaltungen gespielt und konventionelle Rahmungen von Kunstwerken bewusst in Frage gestellt, wobei solche Rahmungen schließlich selbst als irritierende Momente in Erscheinung treten. Entgrenzungen, Distanzauslotungen und Grenzüberschreitungen können nach diesem Ansatz somit nur gelingen, wenn Grenzen zuvor klar markiert worden sind,[69] wobei diese als lebendig-fluktuierender performativer Zwischenraum angesehen werden, in welchem Erlebnisse von Transgression ermöglicht werden.[70] Blacks Werke weisen dabei vielschichtige Weltbezüge und Distanzierungsgrade auf, die von multilateralen Kontextverschiebungen, der Fokussierung körperlicher Konstitutionen, Fähigkeiten und Defiziten bis hin zu Schwerkraftbedingungen und mehrstufigen Abstrahierungsprozessen reichen. Insbesondere im Rahmen des Einbezugs sportlicher Aktivitäten als fremdes Betätigungsfeld und eines damit einhergehenden Risikos des Scheiterns der angestrebten Handlungen wird der Körper sich selbst auf außergewöhnliche und nichtalltägliche Weise gewahr, voll Nähe und Ferne, Fremdheit und Vertrautheit mit sich selbst.[71] Ähnlich wie bei Globokar und Hoffmann möchte er dabei nicht als Träger von Bedeutungen fungieren. Zudem werden bei Black Aspekte der jeweiligen Interpretenpersönlichkeiten und ihrer besonderen physischen Konstitutionen hör- und sichtbar gemacht, was eine weitere Parallele zu Globokar, Hoffmann und insbesondere auch zu Hespos darstellt, welche sich ebenfalls spezifischen Eigenheiten individueller Bühnenkörper widmen.

10. **Behandlung ernster Themen mit humorvoller Leichtigkeit:** Den hier betrachteten Werken Blacks, Hoffmanns, Globokars und Schnebels ist außerdem gemeinsam, dass sie ernste Themen mit humorvoller Leichtigkeit angehen, was nicht bedeutet, dass nicht auch sie Brüche herausarbeiten, welche von einer funktionalen Ästhetik des Hässlichen und Unvollkommenen geprägt sind, die vom Menschen ausgeht.[72]

Ästhetische Erfahrungen offenbaren dem Kunstinteressierten, dass in bekannten Möglichkeiten Unmöglichkeiten und in bekannten Unmöglichkeiten Möglichkeiten lauern und setzen eine gegenseitige Verschränkung der alltäglichen Lebenswelt mit künstlerischen Ereignissen voraus, wobei die Kunsterfahrung von *ästhetischen* Erfahrungen außerhalb der Kunst in den Räumen der Stadt und der Natur zehrt, in

---

67 Vgl. Bertram, Kunst als menschliche Praxis.
68 Vgl. Black, »daneben«, 66.
69 Vgl. ibid.
70 Vgl. Köpping und Rao, »Zwischenräume«, 248.
71 Vgl. Rüdiger, »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 275.
72 Vgl. Beck, »Vinko Globokar und der performative Körper«, 22.

denen die Koordinaten der Weltgewandtheit und des Weltvertrauens durcheinandergeraten, während umgekehrt die Kunsterfahrung in diese nichtkünstlerischen Bereiche ausstrahlt.[73] Genau dies ist der Ausgangspunkt ihres Transformationspotentials menschlicher Aktivitäten. Nähe und Ferne lassen sich innerhalb dieser komplexen Beziehungsgeflechte nicht eindeutig bestimmen, da die körperbedingte Erfahrung der einen immer auch die der anderen miteinschließt. Es scheint, als ob jedes einzelne Kunstwerk sich in Bewegung zwischen nahen und fernen Tendenzen befindet und die Nähe eines Aspekts immer gleichzeitig Ferne zu anderen Aspekten miteinschließt. Selbst Gegenüberstellungen, Gruppierungen und Zuordnungen von Bereichen lassen sich kaum vornehmen, da je nach künstlerischer Ausgestaltung und individueller Wahrnehmung in einem sich einmalig ereignenden Raum-Zeit-Kontinuum beispielsweise körperliche Nähe einerseits distanzierende Reflexionen verhindern kann oder aber gerade auch unmittelbar hervorzurufen vermag. Die Konstellationen von in dieser Arbeit angesprochenen Begriffsfeldern – wie Kunst, Nicht-Kunst, alltägliche Lebenswelt, Weltgewandtheit, Organtätigkeiten, Vitalprozesse, Natur, Präsenz, Repräsentation, Bedeutung, Fiktion, Assoziationen, Reflexionen, Sinnlichkeit, (ästhetische) Erfahrungen, Körpernähe, Körperdistanz, Körperentzug, Körperdurchdringung, Körperverletzung, Kontrolle, Determiniertheit, Freiheit, (Un-)Sicherheit, Weltvertrauen, Gebrochenheit, Gewalt, Energie, Kraft, Transformationen, Prozesshaftigkeit, Humor, Kontexte, Raum und Zeit – befinden sich stets in Bewegung: Sie changieren, kollidieren, verschmelzen, driften auseinander und scheinen sich immer wieder neu um das im Prozess befindliche Kunstwerk im Moment der Aufführung anzuordnen, wie Sternkörper in einem imaginären Energiefeld, die zwar nicht umherirren, aber doch flexibel und manchmal überraschend und unintendiert ihre Umlaufbahn, ihr Gravitationszentrum und ihre Richtung ändern und dabei stets neue Allianzen und Strukturen herausbilden. Dieses In-Bewegung-Sein bildet schließlich die Energiequelle jeglicher künstlerischer Äußerung, energetischer Übertragungsprozesse und Kunsterfahrung eines »musikalischen Körpers« in Form einer Einheit aus Spielern, Instrumenten, Musik, Publikum und Raum im Sinne Rüdigers, dessen Glieder sich wechselseitig beeinflussen und entzünden.[74] Für den Prozess der kunstbezogenen Wahrnehmung ist es dabei letztendlich nicht entscheidend, welche Kräfte – das sinnliche Vernehmen, das imaginierende Vorstellen oder die reflektierende Besinnung – jeweils die Führung übernehmen: Entscheidend ist vielmehr, dass diese Kräfte auf die eine oder andere Weise zusammen wirken und dabei über kurz oder lang in Bewegung geraten.[75] Auf diese Weise werden Musikereignisse von allen Beteiligten als ein gesteigertes Leben in all seinen Schichten erfahren, denn der »Unruhestoff«[76] Musik kommt aus dem Leben, wirkt auf das Leben und hat Folgen für das Zusammenleben.[77]

73 Vgl. Seel, Die Macht des Erscheinens, 59 sowie 66.
74 Vgl. Rüdiger, Der musikalische Körper, 156f.
75 Vgl. Seel, Ästhetik des Erscheinens, 176.
76 Hespos im Gespräch mit Nonnenmann, »Arbeiten im verbotsfreien Raum«, 45.
77 Vgl. Rüdiger, »What we play is life«, 15; sowie ders., »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers«, 281.

Literaturverzeichnis

Print

Adorno, Theodor W. »Die Kunst und die Künste«. In: Ders. Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1967, 168-192.

— »Bürgerliche Oper«. In: Ders. Gesammelte Schriften, Bd. 16. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1978, 24-39.

— Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 13. Aufl. 1995.

Albèra, Philipp. »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«. In: Heinz Holliger. Komponist – Oboist – Dirigent, hg. v. Annette Landau. Gümlingen: Zytglogge, 1996, 18-58.

— »Ein Gespräch mit Vinko Globokar«. In: Heinz Holliger. Komponist – Oboist – Dirigent, hg. v. Annette Landau. Gümlingen: Zytglogge, 1996, 196-199.

— »… unter die Katakomben der Zeit… – Einführung ins Werk von Heinz Holliger«. In: Heinz Holliger. Komponist – Oboist – Dirigent, hg. v. Annette Landau. Gümlingen: Zytglogge, 1996, 9-17.

Alkemeyer, Thomas. »Bewegung und Gesellschaft. Zur ›Verkörperung‹ des Sozialen und zur Formung des Selbst in Sport und populärer Kultur«. In: Bewegung, Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte, hg. v. Gabriele Klein. Bielefeld, transcript, 2004, 43-78.

Alloa, Emmanuel; Bedorf, Thomas; Grüny, Christian; Klass, Tobias (Hgg.). Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Begriffs (= UTB-Handbuch 3633). Tübingen: Mohr Siebeck, 2012.

Alms, Barbara. »Bilder … Partituren, Gemeinschaftsausstellung zum Jubiläum Max Herrmann … Hans-Joachim Hespos, 25 jahre … neue musik in delmenhorst am 11.11.1994«. In: Hans-Joachim Hespos, hg. v. Eva-Maria Houben. Saarbrücken: Pfau, 1998, 18-21.

Artaud, Antonin. *Das Theater und sein Double*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.

Austin, John L. *Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with words)*. Stuttgart: Reclam, 1979.

Bachmann-Medick, Doris. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek: Rowohlt, 2014.

Bachtin, Mikhail. *Rabelais and his World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Bahr, Andreas. »Imagination und Körpererleben«. In: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, 680-702.

Barba, Eugenio. *Jenseits der schwimmenden Inseln. Reflexionen mit dem Odin Teatret. Theorie und Praxis des Freien Theaters*. Reinbek: Rowohlt, 1985.

Baucke, Ludolf. »Der Musik auf's Maul geschaut. Vortragsbezeichnung und Spielanweisungen bei Hans-Joachim Hespos«. In: *MusikTexte* 8 (Februar 1985), 49-54.

Bauckholt, Carola. »Bewegung erfassen – das Musiktheaterwerk *hellhörig*«. In: *Neue Musik in Bewegung* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 51), hg. v. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2011, 121-132.

— »Balance zwischen abstrakt und konkret. Gedanken zu meiner Musik«. In: *MusikTexte* 147 (November 2015), 67-68.

Beardsely, Monroe C. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York: Hackett, 1958, 527-528.

— »An Aesthetic Definition of Art«. In: *What is Art?*, hg. v. Hugh Curtler. New York: Haven, 1983, 15-29.

Beck, Sabine. »Vinko Globokar und der performative Körper. Ein Beitrag zur Performance-Forschung«. In: *SAMPLE* (2004/3), 19-28.

Becker, Tim. *Plastizität und Bewegung. Körperlichkeit in der Musik und im Musikdenken des frühen 20. Jahrhunderts*. Berlin: Frank und Timme, 2005.

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963.

— *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.

Benthien, Claudia. »Hand und Haut. Zur historischen Anthropologie von Tasten und Berührung«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 8/2 (1998), 335-348.

— *Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse*. Reinbek: Rowohlt, 1999.

Berger, Peter L. *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin: de Gruyter, 2. Aufl. 2014.

Bertram, Georg W. *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart: Reclam, 2005.

— *Kunst als menschliche Praxis. Eine Ästhetik.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2014.

Berz, William L. »Working Memory in Music. A Theoretical Model«. In: *Music Perception. An Interdisciplinary Journal* 12/3 (Frühling 1995), 353-364.

Black, Annesley. »daneben«. In: *Zurück in die Gegenwart. Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2015, 66-77.

Bluhm, Roland und Schmücker, Reinold (Hgg.). *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn: Mentis, 2002.

Böhle, Fritz. »Körper und Wissen. Veränderungen in der sozio-kulturellen Bedeutung körperlicher Arbeit«. In: *Soziale Welt* 40/4 (1989), 497-512.

Böhler, Arno; Herzog, Christian und Pechriggl, Alice (Hgg.). *Korporale Performanz. Zur bedeutungsgenerierenden Dimension des Leibes*. Bielefeld: transcript, 2013.

Böhme, Gernot. *Atmosphären, Essays zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013.

Bohrer, Karl Heinz. *Plötzlichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

— *Das absolute Präsens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994.

— »Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis«. In: *Merkur* 589 (April 1998), 281-293.

— *Ästhetische Negativität*. München: Hanser, 2002.

Bourdieu, Pierre. *La distinction. Critique social du judement*. Paris: Les Editions de Minuits, 1979.

Brandstätter, Ursula. *Grundfragen der Ästhetik. Bild–Musik–Sprache–Körper*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2008.

Breckner, Johannes. »Wenn Wut sich in Tönen Luft macht. Hans-Joachim Hespos' ›Seiltanz‹, Ein Abenteuer aus Musik und Szene«. In: *Darmstädter Echo* (Mittwoch, 25. Juli 1984).

Brotbeck, Roman. »Komponierte Erkaltung«. In: Holliger, Heinz. *Scardanelli-Zyklus (1975-1991), Für Solo-Flöte, kleines Orchester und gemischten Chor. Nach Gedichten von Friedrich Hölderlin* [Booklet zur Audio-CD]. München: EMC Records, 1993, 28-33.

— »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«. In: *Heinz Holliger. Komponist – Oboist – Dirigent*, hg. v. Annette Landau. Gümlingen: Zytglogge, 1996, 140-190.

Brüstle, Christa. »Klang sehen. Konzepte audiovisueller Kunst in der neuen Musik«. In: *Mediale Performanzen. Historische Konzepte und Perspektiven*, hg. v. Jutta Eming, Annette J. Lehmann und Irmgard Maassen. Freiburg: Rombach, 2002, 181-196.

— und Risi, Clemens. »Aufführungsanalyse und -interpretation. Positionen und Fragen der ›Performance Studies‹ aus musik- und theaterwissenschaftlicher Sicht«. In: *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, hg. v. Andreas Ballstaed und Hans-Joachim Hinrichsen. Schliengen: Argus, 2008, 108-132.

— *Konzert-Szenen. Bewegung, Performance, Medien, Musik zwischen performativer Expansion und medialer Integration 1950-2000* (= Archiv für Musikwissenschaft, Beihefte 73). Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013.

Bublitz, Hannelore. *Das Archiv des Körpers. Konstruktionsapparate. Materialitäten und Phantasmen*. Bielefeld: transcript, 2018.

Bubner, Rüdiger. *Ästhetische Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.

Büchter-Römer, Ute. »Die Stimme in der zeitgenössischen improvisierten Musik«. In: *Frauenstimmen. Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse* (= Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik 1), hg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger. Herbolzheim: Centaurus, 2000, 79-86.

Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein, 2017.

Burke, Edmund. *Philosophische Untersuchungen über unsere Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Hamburg: Meiner, 1989.

Butler, Judith. »Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory«. In: *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, hg. v. Sue-Ellen Case. Baltimore und London: Johns Hopkins University Press, 1990, 270-282.

Buytendijk, Frederik J. J. *Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung*. Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer, 1956.

Carroll, Noël. »Aesthetic Experience. A Question of Content«. In: *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, hg. v. Matthew Kieran. Malden: Blackwell, 2006, 69-97.

Charles, Daniel. *Zeitspielräume. Performance – Musik – Ästhetik*. Berlin: Merve, 2008.

Cook, Nicholas. »Musikalische Bedeutung und Theorie«. In: *Musikalischer Sinn. Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. v. Alexander Becker und Matthias Vogel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007, 80-128.

— *Beyond the Score. Music as Performance*. New York: Oxford University Press, 2013.

— *Music as Creative Practice.* New York: Oxford University Press, 2018.

Cook, Vivian James. *Chomsky's Universal Grammar. An Introduction.* Malden: Blackwell Publishing, 3. Aufl. 2007.

Craig, Edward Gordon. »Der Schauspieler und die Übermarionette«. In: Ders. *Über die Kunst des Theaters*. Berlin: Gerhardt, 1969, 51-73.

Csórdas, Thomas J. (Hg.). *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Danto, Arthur C. *Die Verklärung des Gewöhnlichen.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

— *Das Fortleben der Kunst*. München: Fink, 2000.

— *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Davidson, Donald. *Handlung und Ereignis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980, 73-98.

Davies, Stephen. *Definitions of Art*. Ithaca und London: Cornell, 1991.

de Certeau, Michel. *Die Kunst des Handelns*. Berlin: Merve, 1988.

Debray, Régis. *Lob der Grenzen*. Hamburg: Laika, 2010.

Deines, Stefan; Liptow, Jasper und Seel, Martin. »Kunst und Erfahrung. Eine theoretische Landkarte«. In: *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, hg. v. dies. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, 7-37.

Dewey, John. *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988.

Drees, Stefan. »Befreiungsaktionen. Körperliche Behinderung zwischen Imperfektion und eigenständigem Ausdruckswert«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 169/3 (2008), 18-23.

— »Forderung und Überforderung im Dienst der Wahrnehmung. Das Komponieren von Hans-Joachim Hespos im Licht einer Ästhetik des Performativen«. In: *Musiktheorie* 24 (2009/4), 31-45.

— *Körper – Medien – Musik. Körperdiskurse nach 1950*. Hofheim: Wolke, 2011.

— *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung. Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos*. Hofheim: Wolke, 2018.

Eco, Umberto. *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Berlin: Suhrkamp, 1977.

Elias, Norbert. *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 33. Aufl. 2010.

Erdle, Birgit. »Der phantasmatische und der decouvrierte weibliche Körper. Zwei Paradigmen der Kulturation«. in: *Feministische Studien* 2 (1991), 65-78.

Ericson, Kristina. *Heinz Holliger. Spurensuche eines Grenzgängers.* Bern: Peter Lang, 2004.

Feige, Daniel M. et.al. (Hgg.). *Funktionen der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.

Ferrara, Alessandro. *Reflecitve Authenticity. Rethinking the Project of Modernity.* London und New York: Routledge, 1998.

Filliou, Robert. *Lehren und Lernen als Aufführungskünste von Rober Filliou und dem Leser, wenn er will. Unter Mitw. von John Cage ...*. Köln und New York: Verlag Gebr. Koenig, 1970.

Firla, Franz. »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in *Musik & Bildung* 12 (1980/2)«. In: *Musik & Bildung* 12 (1980/5), 328f.

Fischer-Lichte, Erika et al. (Hgg.). »Verkörperungen/Embodiment. Zum Wandel einer alten theaterwissenschaftlichen in eine neue kulturwissenschaftliche Kategorie«. In: *Verkörperungen*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat (= Theatralität, Band 2). Tübingen und Basel: Francke, 2001, 11-28.

— »Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur«. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. Uwe Wirth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, 277-300.

— »Zuschauen als Ansteckung«. In: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, hg v. Nicola Suthor und Mirjam Schaub. München: Fink, 2004, 35-50.

— *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

— *Inszenierung von Authentizität.* Tübingen und Basel: A. Francke, 2. Aufl. 2007.

— *Semiotik des Theaters. Die Aufführung als Text. Eine Einführung*. Tübingen: Gunter Narr, 2009.

— *Performativität. Eine Einführung*. Bielefeld: transcript, 2012.

Fiske, John. *Power Plays – Power Works*. London und New York: Verso, 1993.

Fleig, Anne. »Körperinszenierungen. Begriff, Geschichte, kulturelle Praxis«. In: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig. Tübingen: Attempo, 2000, 7-18.

Foucault, Michel. »Der utopische Körper«. In: Ders. *Die Heterotopien – Der utopische Körper, zwei Radiovorträge*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 2013, 23-36.

— *Les mots et les choses.* Paris: Gallimard, 2014.

Früchtl, Josef und Zimmermann, Jörg. »Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines gesellschaftlichen, individuellen und kulturellen Phänomens«. In: *Ästhetik der Inszenierung*, hg. v. dies. Frankfurt a. M: Suhrkamp, 2001, 9-47.

Funk, Julika und Brück, Cornelia. »Fremd-Körper: Körper-Konzepte – Ein Vorwort«. In: *Körper-Konzepte*, hg. v. dies. Tübingen: Gunter Narr, 2000, 7-18.

Funk, Wolfgang und Krämer, Lucia (Hgg.). *Fiktionen von Wirklichkeit. Authentizität zwischen Materialität und Konstruktion.* Bielefeld: transcript, 2011.

Funke-Wieneke, Jürgen. »Handlung, Funktion, Dialog, Symbol. Menschliche Bewegung aus entwicklungspädagogischer Sicht«. In: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, hg. v. Gabriele Klein. Bielefeld: transcript, 2004, 79-106.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen: Mohr Siebeck, 6. Aufl. 1990.

Gallagher, Shaun. »Kognitionswissenschaften – Leiblichkeit und Embodiment«. In: *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Begriffs*, hg. v. Emmanuel Alloa et al. (= UTB-Handbuch 3633). Tübingen: Mohr Siebeck, 2012, 320-333.

Gallese, Vittorio und Goldman, Alvin. »Mirror neurons and the simulation theory of mind-reading«. In: *Trends in Cognitive Sciences* 2/12 (Dezember 1998), 493-501.

Gaut, Berys. »Kunst als Clusterbegriff«. In: *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, hg. v. Roland Bluhm und Reinold Schmücker. Paderborn: Mentis, 2002, 140-165.

Gebauer, Gunter und Wulf, Christoph. *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt, 1998.

Gebauer, Gunter. »Fußball: Nationale Repräsentation durch Körper-Inszenierungen«. In: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*, hg. v. Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig. Tübingen: Attempo, 2000, 149-164.

Gebser, Jean. *Ursprung und Gegenwart. Fundamente der aperspektivischen Welt. Beitrag zu einer Geschichte der Bewusstwerdung, erster Teil.* Steinbergkirche: Novalis, 2. Aufl. 2009.

Gelland, Cecilia und Martin im Gespräch mit Drees, Stefan. »›… eine ganz eigene Art von Schönheit‹. Cecilia und Martin Gelland im Gespräch mit Stefan Drees über die Komposition a e r i (2012) von Hans-Joachim Hespos«. In: Drees, Stefan. *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung. Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos*. Hofheim: Wolke, 2018, 207-214.

Gerlach, Julia. »Einleitung: Zur Körperlichkeit in der neuen Musik«. In: *reflexzonen|migration. sonische Attacken*, hg. v. Christa Brüstle und Matthias Rebstock (= Jahrbuch der berliner gesellschaft für neue musik 2003/2004). Saarbücken: Pfau, 2006, 12-14.

— »Körpermusik. Körper in intermedialer Musik und Klangkunst«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 167/4 (2006), 23-25.

Globokar, Vinko. »Antibadabum. Für eine neue Ästhetik des Schlagzeugs«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (1989), 22-29.

— *Einatmen – Ausatmen*, hg. v. Jost Ekkehard und Werner Klüppelholz. Hofheim: Wolke, 1994.

— »Die Härte des Vorschlags. Interview mit Michel Rostain (1980)«. In: *Laboratorium. Texte zur Musik 1967-1997* (= Quellentexte zur Musik des 20. Jahrhunderts 3), hg. v. Sigrid Konrad. Saarbrücken: Pfau, 1998, 378-386.

— »Kunst und Ethik. Vinko Globokar im Gespräch mit Armin Köhler«. In: Ders. *14 Arten einen Musiker zu beschreiben*, hg. v. Werner Klüppelholz und Sigrid Konrad. Saarbrücken: Pfau, 2008, 122-143.

Goebbels, Heiner. »Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat«. In: Ders. *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater*. Berlin: Theater der Zeit, 2012, 11-21.

Goebel, Johannes. »Trennung der Ohren vom Körper. Medientechnologie und Wahrnehmung«. In: *Positionen* 37 (1998), 7-12.

Goodman, Nelson. *Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995.

Grotowski, Jerzy. *Für ein armes Theater.* Zürich: Alexander, 1986.

Grözinger, Albrecht »›Und siehe!‹ Kleine theologische Schule der Wahrnehmung«. In: *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis.* Kusterdingen: Michael Hauskeller, 2003, 108-129.

Gruhn, Wilfried. *Musikalische Gestik*. Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 2014.

Grüny, Christian. »Arbeit im Feld des Musikalischen. Cage und Lachenmann als zwei Typen musikalischer Kulturreflexion«. In: *Über Kultur, Theorie und Praxis der Kulturreflexion*, hg. v. Dirk Baecker, Matthias Kettner und Dirk Rustemeyer. Bielefeld: transcript, 2008, 221-248.

— »Figuren von Differenz. Philosophie zur Neuen Musik«. In: *DZPhil* 57 (2009/6), 907-932.

Gugutzer, Robert. »Der *body turn* in der Soziologie. Eine programmatische Einführung«. In: *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports,* hg. v. ders. Bielefeld: transcript, 2006, 9-56.

Gumbrecht, Hans Ulrich. »Flache Diskurse«. In: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, 914-918.

— »Epiphany of Form. On the Beauty of Team Sports«. In: *New Literary History* 30/2 (Frühling 1999), 351-372.

— »Produktion von Präsenz, durchsetzt mit Absenz. Über Musik, Libretto und Inszenierung«. In: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 63-76.

— »Epiphanien«. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. Joachim Küpper und Christoph Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, 203-222.

— *Diesseits der Hermeneutik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

Güssow, Veit. *Die Präsenz des Schauspielers. Über Entstehung, Wirkung und süchtig machende Glücksmomente.* Berlin: Alexander, 2013.

Hahn, Alois. »Kann der Körper ehrlich sein?«. In: *Materialität und Konstruktionen*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, 666.

Hardt, Yvonne und Stern, Martin (Hgg.). *Körper – Feedback – Bildung. Modi und Konstellationen tänzerischer Wissens- und Vermittlungspraktiken*. München: kopaed, 2019.

Harenberg, Michael und Weissberg, Daniel (Hgg.). *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*. Bielefeld: transcript, 2010.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.

Heidegger, Martin. »Der Ursprung des Kunstwerkes«. In: Ders. *Holzwege*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994, 1-74.

— *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 2006.

Heilgendorff, Simone. *Experimentelle Inszenierung von Sprache und Musik. Vergleichende Analysen zu Dieter Schnebel und John Cage*. Freiburg: Rombach, 2002.

— »Instrumentales Theater 1964-1981«. In: *Musik in Deutschland 1950-2000: Experimentelles Musiktheater. Instrumentales Theater 1964-1981* [Booklet zur Audio-CD]. München: RCA, 2004, 5-20.

Henius, Carla. »Lehr-Stück«. In: *Dieter Schnebel* (= MusikKonzepte 16), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text und kritik, 1980, 67-73.

Hentschel, Ulrike. »Das so genannte Reale. Realitätsspiele im Theater und in der Theaterpädagogik«. In: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*, hg. v. Gabriele Klein und Wolfgang Sting. Bielefeld: transcript, 2005, 131-146.

Hermann, Max. »Das theatralische Raumerlebnis«. In: *Vierter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (Berlin 1930), hg. v. Hermann Noack. Beiheft zur *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), 152-163.

— »Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Instituts«. Vortrag vom 27. Juni 1920. In: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, hg. v. Helmar Klier. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, 15-24.

Hespos, Hans-Joachim. »[musikstudio – junge komponisten stellen sich vor]« (1971). In: Ders. *.redezeichen. Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 57-61.

— im Gespräch mit Krellmann, Hanspeter. »Stolperdrähte zum Neu-Anderen. Gespräch mit dem Komponisten Hans-Joachim Hespos«. In: *Musica* 30 (1976/3), 212-215.

— [Kommentar zu *itzo -h u x* im Programmheft zur Uraufführung von *itzo -h u x* am Oldenburgischen Staatstheater] (6.Mai 1983), 5.

— [Libretto, abgedruckt im Programmheft zur Uraufführung von *itzo -h u x* am Oldenburgischen Staatstheater] (6.Mai 1983).

— »künstlerische konzeptionen 5 vor zwölf« (1983). In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 62-63.

— »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze« (Feburar 1985). In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 115-123.

— »pfade des risikos« (1985). In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 71.

— »Über das Komponieren« (1985). In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 27.

— »CREDO witten. componieren« (1986). In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 72.

— »Hespos im Gespräch mit Roland Wächter und Thomas Meier« (22. November 1986, Zürich). In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 124-142.

— »Gespräch mit Hanne Stricker« (8. April 1987). In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 156-166.

— »Gespräch mit Michael Peschko« (26. April 1988, Köln). In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 167-178.

— »… zu lauschen in die augen der wörter«. In: Ders. *.redezeichen., Texte zur Musik 1969-1999*, hg. v. Randolph Eichert und Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 42.

— im Gespräch mit Reiser, Tobias Daniel. *Höre Hespos!* Berlin: Simon Verlag, 2011.

— im Gespräch mit Nonnenmann, Rainer. »Arbeiten im verbotsfreien Raum. Hans-Joachim Hespos im Gespräch mit Rainer Nonnenmann«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 2 (2018), 44-47.

Hiekel, Jörn Peter. »Randständig oder zentral? Welt- und Gegenwartsbezüge in Musik«. In: *Zurück in die Gegenwart. Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. ders. Mainz: Schott, 2015, 10-31.

Hirsch, Michael. »Der Komponist als Menschendarsteller. Das Theater Dieter Schnebels«. In: *SchNeBeL 60*, hg. v. Dieter Schnebel, Werner Grünzweig, Gesine Schröder und Martin Supper. Hofheim: Wolke, 1990, 347-359.

— »Musik-Theater an den Wurzeln des Lebens. Dieter Schnebels theatrale Kompositionen«. In: *Positionen* 14 (1993), 9-13.

Hoffmann, Robin. »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper. *AN-SPRACHE* für body-percussion solo«. In: *reflexzonen | migration, sonische Attacken* (= Jahrbuch der ber-

liner gesellschaft für neue musik 2003/2004), hg. v. Christa Brüstle und Matthias Rebstock. Saarbücken: Pfau, 2006, 18-23.

— »*Ich komm‹ gleich runter und berühre!* Heiße und kalte Körperversprechen in der Musik«. In: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2017, 236-247.

Holliger, Heinz. »META TEMA ATEM«. In: Rüdiger, Wolfgang. *Der musikalische Atem. Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik*. Aarau: Nepomuk, 1999, 165-167.

— im Gespräch mit Ericson, Kristina. »Bilanz und Ausblick: Heinz Holliger im Gespräch mit Kristina Ericson«. In: Ericson, Kristina. *Heinz Holliger. Spurensuche eines Grenzgängers.* Bern: Peter Lang, 2004, 588-605.

— im Gespräch mit Rüdiger, Wolfgang. »Der Körper ist nicht mein Thema. Heinz Holliger im Gespräch mit Wolfgang Rüdiger«. In: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2017, 148-157.

Holz, Hans Heinz. »Realität«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*, Bd. 5, hg. v. Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001, 197-227.

Höppner, Christian. »Musik und Kulturelle Bildung«. In: *Handbuch Kulturelle Bildung*, hg. v. Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand und Wolfgang Zacharias. München: kopaed, 2012, 546-552.

Houben, Eva Maria. *Die Aufhebung der Zeit. Zur Utopie unbegrenzter Gegenwart in der Musik des 20. Jahrhunderts.* Stuttgart: Steiner, 1992.

— »›mehr und mehr, immer mehr‹. Stimme als unmittelbare Ent-Äußerung«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 156/6 (1995), 20-23.

— *gelb. Neues Hören. Vinko Globokar, Hans-Joachim Hespos, Adriana Hölszky*. Saarbrücken: Pfau, 1996, 93.

— »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper‹. Die Frauenstimme in Kompositionen von Hans-Joachim Hespos«. In: *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnissen*, hg. v. Gabriele Busch-Salmen und Eva Riger. Herbolzheim: Centaurus, 2000, 347-356.

— »So ist es! Was es alles gibt! Anmerkungen zu Kompositionen von Joseph Haydn und Hans-Joachim Hespos«. In: *Martin Geck. Festschrift zum 65. Geburtstag*, hg. v. Rolf Ares und Ulrich Tadday. Dortmund: Klangfarben Musikverlag, 2001, 179-190.

Hubrich, Sara. »Creative Embodiment als erweiterte Interpretation von Musik. Theoretische Rahmungen und Beispiel aus einem Practice-as-Research Projekt«. In: *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, hg. v. Lars Oberhaus und Christoph Stange. Bielefeld: transcript, 2017, 245-267.

Husserl, Edmund. *Cartesianische Meditationen. Eine Einleitung in die Phänomenologie*, hg. v. Elisabeth Ströker. Hamburg: Meiner, 2012.

Illouz, Eva (Hg.). *Wa(h)re Gefühle. Authentizität im Konsumkapitalismus.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018.

Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Wilhelm Fink, 1994.

Jarzina, Asja. *Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels visible music. Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie, Solo für einen Dirigenten* (= Körper Zeichen Kultur Band 14). Berlin: Weidler, 2005.

Jauß, Hans Robert. *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1982.

Jehle, Peter. »Alltäglich/Alltag«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, hg. v. Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2000, 104-133.

Kampe, Gordon. »PSALLO. Überlegungen zum Belcanto im Werk von Hans-Joachim Hespos«. In: *Positionen* 83 (Mai 2010), 41-42.

— »Gefährliches Material. Über das Lachen in neuer Musik«. In: *Zum Brüllen! Interdisziplinäres Symposium über das Lachen* (= Folkwang Studien 17), hg. v. ders. Hildesheim: Olms, 2016, 173-187.

— »Reinschneiden/Rausschneiden/Einschneiden. Gedanken zum Unzusammenhang in Werken von Hans-Joachim Hespos«. In: Drees, Stefan. *Kunst ist das Gegenteil von Verarmung. Aspekte zum Schaffen von Hans-Joachim Hespos*. Hofheim: Wolke, 2018, 197-202.

Kamper, Dietmar und Wulf, Christoph. »Der unerschöpfliche Ausdruck«. In: *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*, hg. v. dies. Frankfurt a.M.: Syndikat, 1989, 7-14.

Kamper, Dietmar. »Körper«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*, Bd. 3, hg. v. Karlheinz Barck et al. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2001, 426-450.

Kämper, Julian. »Portrait«. In: *Annesley Black* [Flyer zu Annesley Black]. Berlin: Edition Juliane Klein, ohne Jahr.

Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995, § 2.

Kern, Andrea. *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.

Kern, Horst und Schumann, Michael. *Industriearbeit und Arbeiterbewusstsein*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

Keupp, Heiner et al. *Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne.* Reinbek: Rowohlt, 1999.

Kim, Jin Hyun. »›Embodiment‹ musikalischer Praxis und Medialität des Musikinstrumentes unter besonderer Berücksichtigung digitaler interaktiver Musikperformances«. In: *Klang (ohne) Körper. Spuren und Potentiale des Körpers in der elektronischen Musik*, hg. v. Michael Harenberg und Daniel Weissberg. Bielefeld: transcript, 2010, 105-117.

Klein, Gabriele. »Bewegung und Moderne. Zur Einführung«. In: *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, hg. v. dies. Bielefeld: transcript, 2004, 7-22.

Klepacki, Leopold und Zirfas, Jörg. »Zur performativen Anthropologie theatraler Darstellungen. Theoretische und methodische Überlegungen«. In: *Körper im Spiel. Wege zur Erforschung theaterpädagogischer Praxen*, hg. v. Ute Pinkert. Uckerland und Milow: Schibri, 2008, 67-81.

Klepacki, Leopold. »Die Aneignung des Körpers. Perspektiven einer phänomenologischen Annäherung an den Schauspieler-Körper«. In: *Der Körper des Künstlers. Ereig-*

nisse und Prozesse der Ästhetischen Bildung, hg. v. Diana Lohwasser und Jörg Zirfas. München: kopaed, 2014, 219-234.

Knaller, Susanne. »Authentisch/Authentizität«. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 7, hg. v. Karlheinz Barck et al. Stuttgart, und Weimar: J. B. Metzler, 2000, 40-65.

— *Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs.* München: Wilhelm Fink, 2006.

Kolech, Doris. »Der magische Atem des Theaters. Ritual und Revolte bei Antonin Artaud«. In: *Drama und Theater der europäischen Avantgarde*, hg. v. Franz Norbert Mennemeier und Erika Fischer-Lichte. Tübingen und Basel: Francke, 1994, 231-254.

Koppe, Franz. *Sprache und Bedürfnis. Zur sprachphilosophischen Grundlage der Geisteswissenschaften*. Stuttgart: Reclam, 1977.

Köpping, Klaus-Peter und Rao, Ursula. »Zwischenräume«. In: *Ritualität und Grenze*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. Tübingen: Francke, 2003, 235-250.

Koselleck, Reinhart. »›Erfahrungsraum‹ und ›Erwartungshorizont‹, zwei historische Kategorien«. In: Ders. *Vergangene Zukunft. Zur Semantik historischer Zeiten*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979, 349-375.

Kostelanetz, Richard. *John Cage im Gespräch zu Musik, Kunst und geistigen Fragen unserer Zeit*. Ostfildern: DuMont, 1993.

Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005.

Krohn, Wolfgang und Küppers, Günter (Hgg.). *Emergenz. Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992.

Krüger, Hans-Peter. »Die Körper-Leib-Differenz von Personen: Exzentrische Positionalität und homo absconditus«. In: DZPhil 59 (2011/4), 577-589.

Kühne, Christine. *Körper – Sprache. Elemente einer sprachwissenschaftlichen Explikation nonverbaler Kommunikation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

Kunkel, Michael. »… Werk? … Aktion … Zu Heinz Holligers ›Cardiophonie‹ für einen Bläser und drei Magnetophone (1971)«. In: *Dissonanz* 75 (Juni 2002), 20-28.

Küpper, Joachim und Menke, Christoph. »Einleitung«. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, hg. v. dies. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, 7-15.

Lachenmann, Helmut. »Affekt und Aspekt« (1982). In: Ders. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004, 63-72.

— »Über Nikolaus A. Huber« (1987). In: Ders. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004, 284-286.

— »Über Heinz Holliger« (1994). In: Ders. *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004, 307-309.

— *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966-1995*, hg. v. Josef Häusler. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 2004.

Leeker, Martina. »Digitale Operativität und Performance. Geschichte der Mensch-Computer-Schnittstelle im Moment ihrer Hinterfragung, noch bevor sie anfing«. In: *Paragrana* 14 (2005/2), 25-51.

Lehmann, Hans-Thies. »Die Gegenwart des Theaters«. In: *TRANSFORMATIONEN. Theater der neunziger Jahre*, hg. v. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler. Berlin: Theater der Zeit, 1999, 13-26.

— *Postdramatisches Theater.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1999.

Lessing, Gotthold Ephraim. »Auszug aus dem ›Schauspieler‹ des Herrn Rémond von Sainte Albine«. In: *Lessings Werke*, V. Teil: *Theatralische Bibliothek*, hg. v. Robert Boxberger. Berlin und Stuttgart: Hanser, 2016, 128-159,

Lessing, Wolfgang. »Zuhören?!« In: *Handbuch Üben. Grundlagen – Konzepte – Methoden*, hg. v. Ulrich Mahlert. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2006, 312-335.

— »An der Schwelle – Vermittlung zwischen Kunst und Erziehung«. In: *neues hören und sehen… und vermitteln. Pädagogische Modelle und Reflexionen zur Neuen* Musik (= Schriftenreihe Netzwerk Musik Saar Band 7), hg. v. Michael Dartsch, Sigrid Konrad und Christian Rolle. Regensburg: ConBrio, 2012, 197-211.

— »Auf der Suche nach dem Künstlerischen… Vorüberlegungen zu einer empirischen Annäherung«. In: *Erkundungen, Gegenwartsmusik als Forschung und Experiment* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 59), hg. v. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2019, 124-153.

Levinson, Jerrold. »Defining Art Historically«. In: Ders. *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 2011, 3-25.

Linke, Cosima. *Konstellationen. Form in neuer Musik und ästhetischer Erfahrung im Ausgang von Adorno. Eine musikphilosophische und analytische Untersuchung am Beispiel von Lachenmanns ›Schreiben, Musik für Orchester‹*. Mainz: Schott, 2018.

Lohwasser, Diana und Zirfas, Jörg. »Ästhetische und körperliche Figurationen. Ein historisch-pädagogischer Einstieg«. In: *Der Körper des Künstlers. Ereignisse und Prozesse der Ästhetischen Bildung*, hg. v. dies. München: kopaed, 2014, 9-30.

Lorenzer, Alfred. *Kritik des psychoanalytischen Symbolbegriffs*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1970.

— *Zur Begründung einer materialistischen Sozialisationstheorie.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1972.

Ludes, Peter. *Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien*. Berlin: Erich Schmidt, 1998.

Luhmann, Niklas et al. *Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?*. München: Fink, 1990.

Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1997.

Marcel, Gabriel. »Leibliche Begegnungen. Notizen aus einem gemeinsamen Gedankengang«. In: *Leib – Geist – Geschichte*, hg. v. Alfred Kraus. Heidelberg: Hüthig, 1978, 47-73.

— »Entwurf einer Phänomenologie des Habens«. In: Ders. *Werkausgabe*, Bd. I, hg. v. Peter Grotzer und Siegfried Foelz. Paderborn u.a.: Schöningh, 1992, 11-152.

Menke, Christoph. *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.

— »Wahrnehmung, Tätigkeit, Selbstreflexion. Zur Genese und Dialektik der Ästhetik«. In: *Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur Ästhetik*, hg. v. Andrea Kern und Ruth Sonderegger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, 19-48.

Merleau-Ponty, Maurice. *Phänomenologie der Wahrnehmung* (= Perspektiven der Humanwissenschaften Band 7). Berlin: de Gruyter, 6. Aufl. 1976.

— *Das Sichtbare und das Unsichtbare*. München: Wilhelm Fink, 1986.

Mersch, Dieter. *Ereignis und Aura*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 4. Aufl. 2011.

— »Über das ›Reale‹ in Neuer Musik«. In: *Zurück in die Gegenwart. Weltbezüge in Neuer Musik* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 55), hg. v. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2015, 32-49.
Metzger, Heinz-Klaus. »Instrumentales Theater«. In: *Dieter Schnebel* (= Fragment 34), hg. v. Stefan Fricke. Saarbrücken: Pfau, 2000, 30-33.
Meyer, Thomas und Kampmann, Martina. *Politik als Theater. Die neue Macht der Darstellungskunst*. Berlin: Aufbau, 1998.
Michon, John A. »The Making of the Present«. In: *Attention and Performance VII*, hg. v. John Requin. New Jersey: Erlbaum, 1978, 89-111.
Münz, Rudolf. »›Theater – eine Leistung des Publikums und seiner Diener‹. Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater«. In: *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*, hg. v. Erika Fischer-Lichte et al. Berlin: B & S Siebenhaar Verlag, 1998, 43-52.
Nagel, Ivan. *Drama und Theater. Von Shakespeare bis Jelinek*. München: Hanser, 2006.
Nancy, Jean-Luc. *Birth to Presence.* Stanford: Stanford University Press, 1993.
— *Corpus (TransPositionen)*. Berlin: Diaphanes, 2003.
Nauck, Gisela. »OP! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape von Hans-Joachim Hespos«. In: *Positionen* 40 (August 1999), 38-39.
— »Leben – Wirklichkeit – Alltag. Überlegungen und Rückblicke zu einer brisant gewordenen Problematik«. In: *Positionen* 76 (August 2008), 14-19.
— »Wirklichkeiten schaffen. Zur Liaison von Lebens- und Klangrealität im Schaffen von Hans-Joachim Hespos«. In: *Positionen* 77 (November 2008), 38-41.
Nicole, Pierre. *Traité de la comédie et autres pièces d'un procès du théatre*. Paris: Honoré Champion, 1998.
Nietzsche, Friedrich. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Band 1*, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin: de Gruyter, 1988.
Nöth, Winfried. *Handbuch der Semiotik*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000.
Nyffeler, Max. »Der Körper, das unbekannte Wesen. Die existenzielle Akrobatik Vinko Globokars«. In: *Vinko Globokar. 14 Arten einen Musiker zu beschreiben*, hg. v. Werner Klüppelholz und Sigrid Konrad. Saarbrücken: Pfau, 2008, 90-93.
Oberhaus, Lars. *Musik als Vollzug von Leiblichkeit. Zur phänomenologischen Analyse von Leiblichkeit in musikpädagogischer Absicht.* Detmold: Die blaue Eule, 2006.
Oswald, Peter. »Wagnis zum Unerhörten. Die 32. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt im Rückblick«. In: *Falter* (o. A., 1984).
Peters, Deniz. »Elektroakustische Musik und Expressivität«. In: *Positionen* 83 (Mai 2010), 2-5.
Petersen, Jürgen H. *Mimesis–Imitatio–Nachahmung.* München: Wilhelm Fink, 2000.
Pfeiffer, Malte. »Performativität und kulturelle Bildung«. In: *Handbuch Kulturelle Bildung*, hg. v. Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand und Wolfgang Zacharias. München: kopaed, 2012, 211-216.
Plessner, Helmuth. »Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens« (1941). In: Ders. *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, 290-304.

— »Der Aussagewert einer philosophischen Anthropologie« (1973). In: Ders. *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, 380-399.

— »Zur Anthropologie des Schauspielers«. In: Ders. *Gesammelte Schriften* Band 7, hg. v. Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, 399-418.

Post, Nora. »Survivor from Darmstadt. The clash of rivals stopped just short of bloodshed«. In: *Musical America* (Februar 1985), 32-35.

Pütz, Werner. »Dieter Schnebels ›Atemzüge‹ für mehrere Stimmorgane und Reproduktionsgeräte. Versuch in didaktischer Absicht«. In: *Musik & Bildung* 12 (1980/1), 74-83.

Reckwitz, Andreas. *Die Transformation der Kulturtheorien*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2000.

Richter, Christoph. »Zu dem Beitrag von Werner Pütz in *Musik & Bildung* 12 (1980/2)«. In: *Musik & Bildung* 12 (1980/5), 329.

Rittelmeyer, Christian. *Aisthesis. Zur Bedeutung von Körper-Resonanzen für die ästhetische Bildung*. München: kopaed, 2014.

Rizzolatti, Giacomo und Sinigaglia, Corrado. *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2008.

Robinson, Jenefer. *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art.* Oxford: Oxford University Press, 2005.

Rogers, Carl. *On Becoming a Person. A Therapist's View of Psychotherapy*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1961.

Rosa, Hartmut. *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2018.

Roselt, Jens und Weiler, Christel (Hgg.). *Schauspielern heute. Die Bildung des Menschen in den performativen Künsten*. Bielefeld: transcript, 2011, 9-16.

Rosenboom, David (Hg.). *Biofeedback and the Arts. Results of Early Experiments*. Vancouver: Aesthetic Research Centre of Canada, 2. Aufl. 1976.

Rousseau, Jean-Jacques. »Brief an Herrn d'Alembert über seinen Artikel ›Genf‹ im VII. Band der Encyclopädie und insbesondere über seinen Plan, ein Schauspielhaus in dieser Stadt zu errichten«. In: Ders. *Schriften*, Bd. I, hg. v. Henning Ritter. München und Wien: Ullstein, 1978, 333-474.

Rüdiger, Wolfgang. *Der musikalische Atem. Atemschulung und Ausdrucksgestaltung in der Musik.* Aarau: Nepomuk, 1999.

— *Der musikalische Körper. Ein Übungs- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer.* Mainz: Schott, 2007.

— »Ist Mister Utterson musikalisch? Über Gesicht, Gefühl und Mienenspiel beim Musizieren oder: 20 Blicke auf die musikalische Mimik«. In: *Verkörperungen der Musik*, hg. v. Jörn Peter Hiekel und Wolfgang Lessing. Bielefeld: transcript, 2014, 137-184.

— »What we play is life. Zur Bedeutung von Alltagserfahrungen im Instrumentalunterricht«. In: *üben und musizieren* 6 (2014), 15-17.

— »Die Geburt der Musik aus dem Geiste des Körpers. Aspekte musikalischen Embodiments von der kommunikativen Materialität der frühen Kindheit bis zur komplexen musikalischen Körperlichkeit«. In: *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum kör-*

perlichen Erleben und Verstehen von Musik, hg. v. Lars Oberhaus und Christoph Stange. Bielefeld: transcript, 2017, 269-294.

— »Körperlichkeit als Grunddimension des Musiklernens. Begründungen und Beispiele«. In: *Musiklernen*, hg. v. Wilfried Gruhn und Peter Röbke. Innsbruck/Esslingen/Bern-Belp: Helbling, 2018, 130-154.

Rumpf, Horst. »Vom Bewältigen zum Gegenwärtigen. Wahrnehmungsdriften im Widerspiel«. In: *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, hg. v. Michael Hauskeller. Kusterdingen: Die Graue Edition, 2003, 228-260.

Sanders, Arne. »Postmoderne. Alltäglichkeit als Utopie«. In: *Postmoderne, Alltag, Allegorie und Avantgarde*, hg. v. C. und P. Bürger. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1987, 72-83.

— »Über der Zeit, mitten im Wirbel. Laudatio auf Hans-Joachim Hespos am 13. März 2018 in Ganderkesee«. In: *Musiktexte* 157 (2018), 21-22.

Schalz-Laurenze, Ute. »Zerstoppt-fahrige wisch-striche« [Auszüge aus der Laudatio anlässlich der Verleihung des Preises der Oldenburgischen Kulturlandschaft an Hans-Joachim Hespos]. In: *taz* (25.3.1999), 27.

Schatt, Peter W. »Musik ›dazwischen‹. Kompositionen von Hans-Joachim Hespos im Unterricht«. In: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 11 (1986/37), 35-41.

Scheman, Naomi. »Der Körper des Gemeinwesens/Der unpolitische Körper/Körperpolitik«. In: *Materialitäten der Kommunikation*, hg. v. Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1988, 846-857.

Schmidt, Marie. »Steinzeitkörper im Bioladen. Die Fitnesskultur bombardiert uns mit Ratschlägen, wie man richtig zu leben habe. Warum lassen sich das moderne Individualisten so gerne gefallen?« In: *DIE ZEIT* 29 (13. Juli 2017), 41.

Schmitt-Weidmann, Karolin. »Musik in gewohnter Umgebung. Die Ästhetik Carola Bauckholts im Spannungsfeld zwischen Kunst und Alltag«. In: *Geräuschtöne. Über die Musik von Carola Bauckholt* (= Weingartener Schriften zur Neuen Musik, Band 1), hg. v. Jürgen Oberschmidt. Regensburg: Conbrio, 2014, 55-77.

— »Mit letztem Atem…‹. Musikalischer Grenzgang und körperliche Grenzerfahrungen am Beispiel von »*(t)air(e)*« für Flöte solo (1980/1983) von Heinz Holliger«. In: *Reflexion – Improvisation – Multimedialität. Kompositionsstrategien in der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts* (= Bericht zum 15. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung – Freie Referate, Band 2), hg. v. Christian Storch. Göttingen: Universitätsverlag, 2015, 49-71.

— »Musik mit Regenjacken. Carola Bauckholts ›*Hirn & Ei*‹ (2010/2011) für Schlagquartett«. In: *MusikTexte* 147 (November 2015), 69-73.

— »Auf dem eigenen Körper. Aktive und passive Körperwahrnehmungen am Beispiel von Vinko Globokars *?Corporel* und Robin Hoffmanns *An-Sprache*«. In: *Body sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2017, 248-256.

— »Seilspringende Körper. Erwartungsbrüche in Musik und Sport in Annesley Blacks *smooche de la Rooche II* (2007) für drei athletisch begabte Schlagzeuger und Elektronik«. In: *NZfM* 6 (November 2017), 36-39.

— »Der Körper als Akteur im Konzert. Gewalt und Präsenz am Beispiel von »*(t)air(e)*« für Flöte solo von Heinz Holliger«. In: *Verkörperte Heterotopien. Zur Materialität und [Un-]Ordnung ganz anderer Räume* (= soma studies 3), hg. v. Susanne Maurer, Jasmin Scholle, Lea Spahn und Bettina Wuttig. Bielefeld: transcript, 2018, 57-68.

— »*KÖRPER-SPRACHE* als ästhetisch-performativer Forschungsprozess. Komponierte Bewegungen in einer Organkomposition von Dieter Schnebel«. In: *Verkörperte Bildung. Körper und Leib in geschichtlichen und gesellschaftlichen Transformationen*, hg. v. Rita Casale et al. Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2019, 258-279.

Schmitt, Arbogast. »Die Literatur und ihr Gegenstand in der Poetik des Aristoteles«. In: *Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?*, hg. v. Thomas Buchheim, Hellmut Flashar und Richard A.H. King. Hamburg: Felix Meiner, 2003, 184-219.

— »Was hat das Gute mit der Politik zu tun? Über die Verbindung von individuellem Glück mit dem Wohl aller in griechischer Philosophie und Literatur«. In: *Von Platon bis zur Global Governance. Entwürfe für menschliches Zusammenleben*, hg. v. Mathias Lotz, Matthias van der Minde und Dirk Weidmann. Marburg: tectum, 2010, 27-36.

— *Aristoteles: Poetik*. Berlin: Akademie, 2011.

Schmitz-Emans, Monika. »Der Körper und seine Bindestriche. Zu Analysen der Ambiguität des Körperlichen und zur Dialektik seiner Modellierungen im wissenschaftlichen Diskurs der Gegenwart«. Rezension von Erika Fischer-Lichte und Anne Fleig (Hgg.), *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel* (Tübingen: Attempto, 2000) u.a. In: *KulturPoetik* 1/2 (2001), 275-289.

Schnebel, Dieter. »Einführung« zur Partitur von *Maulwerke, für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte* (1968-1974). Mainz: Schott, o.J.

— »Komponierter Gestus im Werk Arnold Schönbergs«. In: Ders. *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, hg. v. Hans Rudolf Zeller. Ostfildern: DuMont, 1972, 174-195.

— »Maulwerke«. In: *Programm der Donaueschinger Musiktage 1974* (18.-20. Oktober 1974), hg. v. Josef Häusler. Donaueschingen: 1974, 19-21.

— »Einführung« zur Partitur von *Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende* (1979-80). Mainz: Schott, [Vorabzug] 2011, 6-24.

— »›Wie ich das schaffe?‹ Die Verwirklichung von Cages Werk«. In: *John Cage I* (= Musik-Konzepte Sonderband), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text & kritik, 1980, 51-55.

— »Schulmusik. Bericht über eine Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik«. In: *Musik & Bildung* 12 (1980/2), 92-96.

— »Lautende und deutende Musik« (1985). In: Ders. *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*. München, Wien: Hanser, 1993, 104-112.

— »Klang und Körper« (1988). In: Ders. *Anschläge – Ausschläge. Texte zur Neuen Musik*. München und Wien: Carl Hanser, 1993, 37-49.

— »Stimme. Geschichte und Wesen«. In: *Stimmen* (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 43), hg. v. Artwin Nimczik und Hans Baessler. Mainz: Schott, 2003, 284-292.

— im Gespräch mit Jarzina, Asja. »Dieses Musikspiel ist ein wunderbares Theater (Interview mit Dieter Schnebel vom 15.4.2003)«. In: Jarzina, Asja. *Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels visible music. Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie,*

Solo für einen Dirigenten (= Körper Zeichen Kultur Band 14). Berlin: Weidler, 2005, 125-132.

— im Gespräch mit Naujocks, Carolin. »Eine experimentelle Doppelbegabung. Dieter Schnebel im Gespräch«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (2018), 12-17.

Schneede, Marina. *Mit Haut und Haaren. Der Körper in der zeitgenössischen Kunst.* Ostfildern: DuMont, 2002.

Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986.

Schroeder, Franziska. »The voice as transcursive inscriber. The body performed«. In: *Contemporary Music Review* 25 (2006/1/2), 131-138.

— *Re-situating Performance within the Ambiguous, the Liminal, and the Threshold. Performance Practice understood through Theories of Embodiment*. Ph.D. Diss., University of Edinburgh, 2006.

Schröter, Jens. »Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs«. In: *montage/av* 7 (1998/2), 129-154.

Schulze, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart.* Frankfurt a.M.: Campus, 2005.

Schütz, Alfred und Luckmann, Thomas. *Strukturen der Lebenswelt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1979.

Schwind, Elisabeth. »Abtasten des Alltags, Carola Bauckholt bei den Weingartener Tagen für Neue Musik«. In: *Neue Zeitschrift für Musik* 1 (2015), 78.

Seel, Martin. »Wird die Kunst nicht mehr erscheinen? Noch einmal: Überlegungen zur dX«. *Frankfurter Rundschau* 225 (27. September 1997), ZB 3.

— *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.

— *Die Macht des Erscheinens. Texte zur Ästhetik.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.

Seibt, Oliver. *Der Sinn des Augenblicks. Überlegungen zu einer Musikwissenschaft des Alltäglichen*. Bielefeld: transcript, 2010.

Seidl, Hannes Galette und Pfeifer, Roman. »Diesseitig«. In: *Positionen* 76 (August 2008), 24-27.

Seumel, Ines. *Performative Kreativität. Anregen – Fördern – Bewerten*. München: kopaed, 2015.

Shelley, James. »Das Problem nichtperzeptueller Kunst«. In: *Kunst und Erfahrung. Beiträge zu einer philosophischen Kontroverse*, hg. v. Stefan Deines, Jasper Liptow und Martin Seel. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, 270-295.

Shusterman, Richard. »Tatort: Kunst als Dramatisieren«. In: *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, hg. v. Josef Früchtl und Jörg Zimmermann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, 126-143.

— »Auf der Suche nach der ästhetischen Erfahrung. Von der Analyse zum Eros«. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54 (2006), 2-20.

Singer, Milton. *Traditional India. Structure and Change*. Jaipur: Rawat Publications, 1960.

Sloterdijk, Peter. *Sphären. Plurale Sphärologie* III: *Schäume*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004.

Small, Christopher. *Musicking*. Hanover und London: Wesleyan University Press, 1998.

Soeffner, Hans Georg und Tänzler, Dirk (Hgg.). *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*. Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2002.

Soeffner, Hans-Georg. »Die Kultur des Alltags und der Alltag der Kultur«. In: *Handbuch der Kulturwissenschaften*. Bd. 3, *Themen und Tendenzen*, hg. v. Friedrich Jaeger und Jörn Rüsen. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler, 2004, 399-411.

Sofsky, Wolfgang. »Sicherheit durch Normalität? Stichworte zur Analyse der Alltäglichkeit«. In: *Frankfurter Hefte* XII (1978/7), 29-36.

Sonderegger, Ruth. »Die Ideologie der ästhetischen Erfahrung. Versuch einer Repolitisierung«. In: *Zwischen Ding und Zeichen*, hg. v. Gertrud Koch und Christiane Voss. München: Fink, 2006, 107-111.

Stadler, Michael und Kruse, Peter. »Zur Emergenz psychischer Qualitäten. Das psychophysische Problem im Lichte der Selbstorganisationstheorie«. In: *Emergenz. Die Entstehung von Ordnung, Organisation und Bedeutung*, hg. v. Wolfgang Krohn und Günter Küppers. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1992, 134-160.

Steenblock, Volker. »Kulturelle Arbeit. Zur anthropologischen Notwendigkeit und Schwierigkeit humaner Sinnstiftung«. In: *Kolleg Praktische Philosophie, Band 1: Ethik zwischen Kultur- und Naturwissenschaft*, hg. v. Franz Josef Wetz, Volker Steenblock und Joachim Siebert. Stuttgart: Reclam, 2008, 229-258.

Steiert, Thomas. »Die Konzeption des Integralen Theaters in den Musiktheaterwerken von Hans-Joachim Hespos«. In: *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (= Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 10), hg. v. Constantin Floros, Joachim Marx und Peter Petersen. Hamburg: Laaber Verlag, 1988, 259-270.

Stephan, Achim. *Emergenz. Von der Unvorhersagbarkeit zur Selbstorganisation*. Dresden und München: Mentis, 1999.

Stephan, Rudolf. »Sichtbare Musik«. In: *Vom Musikalischen Denken*, hg. v. Andreas Traub, Rainer Damm und Rudolf Stephan. Mainz: Schott, 1985, 300-308.

Straebel, Volker. »Musik gibt es nicht, Musik soll entstehen im Kopf des Zuschauers/Zuhörers. Dieter Schnebels Instrumentales Theater«. In: Jarzina, Asja. *Gestische Musik und musikalische Gesten. Dieter Schnebels visible music. Analyse musikalischer Ausdrucksgesten am Beispiel von Abfälle I,2, für einen Dirigenten und einen Instrumentalisten und Nostalgie, Solo für einen Dirigenten* (= Körper Zeichen Kultur Band 14). Berlin: Weidler, 2005, 172-185.

Strub, Christian. »Trockene Rede über mögliche Ordnungen der Authentizität«. In: *Authentizität als Darstellung*, hg. v. Jan Berg, Hans Otto Hügel und Hajo Kurzenberger. Hildesheim: Universitätsverlag, 1997, 10-14.

Tischleder, Bärbel. »Body Trouble. Judith Butler und die entkörperlichten Prämissen gegenwärtiger Körpertheorie«. In: *Sprachformen des Körpers in Kunst und Wissenschaft*, hg. v. Gabriele Genge. Tübingen und Basel: Francke, 2000, 126-139.

Tramsen, Eckard. »Die Sphinx als Sängerin. Zur Faszinationsgeschichte Neuer Musik«. In: *Stimmen* (= Veröffentlichungen des Instituts für neue Musik und Musikerziehung Darmstadt Band 43), hg. v. Artwin Nimczik und Hans Baessler. Mainz: Schott, 2003, 11-21.

Turner, Victor. *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt a.M. und New York: Campus, 2005.

Varela, Francisco J.; Thompson, Evan und Rosch, Eleanor. *The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

Varela, Francisco J. und Thompson, Evan. *Der mittlere Weg der Erkenntnis*. München: Scherz, 1992.

Vojtech, Ivan. »Zu Schönbergs Werkbegriff«. In: *Bericht über den 3. Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft: »Arnold Schönberg – Neuerer der Musik«. Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993*, hg. v. Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann. Wien: Lafite, 1996, 71-77.

van Gennep, Arnold. *Übergangsriten. (Les rites de passage)* (1909). Frankfurt a.M.: Campus, 2005.

von Hagens, Gunther und Whalley, Angelina. *Körperwelten. Die Faszination des Echten* [Ausstellungskatalog]. Heidelberg: Institut für Plastination, 10. Aufl. 2000.

von Trotha, Trutz. »Soziologie der Gewalt«. In: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, Sonderheft 37 (1997), 380-400.

Wägenbaur, Thomas (Hg.). *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*. Heidelberg: Synchron, 2000.

Waldenfels, Bernhard. *Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden 3*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998.

— *Das leibliche Selbst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 5. Aufl. 2013.

— »Leibliches Musizieren«. In: *Body Sounds. Aspekte des Körperlichen in der Musik der Gegenwart* (= Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 57), hg. v. Jörn Peter Hiekel. Mainz: Schott, 2017, 28-43.

Warning, Rainer. *Funktion und Struktur. Ambivalenzen des geistlichen Spiels*. München: Wilhelm Fink, 1974.

Weber-Lucks, Theda. »Vokale Performancekunst. Zur Verknüpfung von Stimme, Körper und Emotion«. In: *Positionen* 40 (August 1999), 28-32.

Wehmeyer, Grete. *Carl Czerny und die Einzelhaft am Klavier oder die Kunst der Fingerfertigkeit und die industrielle Arbeitsideologie*. Kassel/Basel/London: Bärenreiter, 1983.

Wellmer, Albrecht. *Versuch über Musik und Sprache*. München: Hanser, 2009.

Welsch, Wolfgang. *Ästhetische Welterfahrung. Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur.* Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.

Wicke, Peter. »Vom Verschwinden des Alltags in den postmodernen Lebenswelten«. In: *Positionen* 76 (August 2008), 2-5.

Wieland, Wolfgang. »Poesis. Das aristotelische Konzept einer Philosophie des Herstellens«. In: *Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?*, hg. v. Thomas Buchheim, Hellmut Flashar und Richard A.H. King. Hamburg: Felix Meiner, 2003, 224-247.

Wild, Markus; Hufendiek, Rebekka und Fingerhut, Jörg (Hgg.). *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013.

Willis, Paul. *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Miltin Keynes: Westview Press, 1990.

— »Erziehung im Spannungsfeld zwischen Reproduktion und kultureller Produktion«. In: *Handbuch Bildungs- und Erziehungssoziologie*, hg. v. Bauer et al. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2012, 243-259.

Wilson, Peter Niklas und Kunkel, Michael. »Heinz Holliger«. In: *Komponisten der Gegenwart*, hg. v. Hanns-Werner Heister und Walter-Wolfgang Sparrer. München: edition text & kritik, 1992, 6.

Wirth, Uwe. »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«. In: *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, hg. v. ders. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, 9-60.

Wulf, Christoph. »Ästhetische Erziehung. Aisthesis – Mimesis – Performativität. Eine Fallstudie«. In: *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven*, hg. v. Christoph Wulf und Jörg Zirfas. Weinheim und Basel: Beltz, 2007, 42-48.

— und Zirfas, Jörg. »Performative Pädagogik und performative Bildungstheorien. Ein neuer Fokus erziehungswissenschaftlicher Forschung«. In: *Pädagogik des Performativen. Theorien, Methoden, Perspektiven*, hg. v. dies. Weinheim und Basel: Beltz, 2007, 7-41.

— und Fischer-Lichte, Erika (Hgg.). *Gesten. Inszenierung – Aufführung – Praxis*. München: Wilhelm Fink, 2010.

— »Der mimetische und performative Charakter von Gesten. Perspektiven für eine kultur- und sozialwissenschaftliche Gestenforschung«. In: *Paragrana* 19 (2010/1), 232-245.

Zarius, Karl-Heinz. »Inszenierte Musik. Systematische Anmerkungen zum Instrumentalen Theater«. In: *Positionen* 14 (Februar 1993), 2-6.

Zeller, Hans Rudolf. »Atemzüge, Maulwerke – Produktionsprozesse«. In: *Dieter Schnebel* (= MusikKonzepte 16), hg. v. Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München: edition text und kritik, 1980, 52-66.

Zenck, Martin; Fichte, Tobias und Kirchert, Kay-Uwe. »Gestisches Tempo. Die Verkörperung der Zeit in der Musik. Grenzen des Körpers und seine Überschreitungen«. In: *Verkörperungen* (= Theatralität, Band 2), hg. v. Erika Fischer-Lichte, Christian Horn und Matthias Warstat. Tübingen und Basel: Francke, 2001, 345-368.

Zirfas, Jörg. »Zur musikalischen Bildung des Körpers. Ein pädagogisch-anthropologischer Zugang«. In: *Musik und Körper. Interdisziplinäre Dialoge zum körperlichen Erleben und Verstehen von Musik*, hg. v. Lars Oberhaus und Christoph Stange. Bielefeld: transcript, 2017, 21-40.

Zuber, Barbara. »Theatrale Aktionen in und mit Musik. Zum Handlungs- und Rollenbegriff in John Cages und Mauricio Kagels Musiktheater«. In: *Musiktheater als Herausforderung. Interdisziplinäre Facetten von Theater- und Musikwissenschaft*, hg. v. Hans Peter Bayerdörfer. Tübingen: Niemeyer, 1999, 190-209.

Online

Bauckholt, Carola. Homepage der Komponistin. Verfügbar auf www.carolabauckholt.de/Carola_Bauckholt/Biographie.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

— Werkkommentar zu *Hirn & Ei*. Verfügbar auf: www.schlagquartett.de/repertoire/komponisten/bauckholt.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Black, Annesley. Werkkommentar zu *smooche de la rooche II*. Verfügbar auf www.editionjulianeklein.de/files/works/commentaries/black_smooche-de-la-rooche-2_werkkommentar.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

— im Gespräch mit Saxer, Marion (o. A.). Verfügbar auf http://4all.2margraf.com/vide o4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Büning, Eleonore. »Komponistenporträt Kaija Saariaho. Zerlegte Farbenklänge und komponierte Schattenideen«. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (26.03.2006), B2. Verfügbar auf www.genios.de/presse-archiv/artikel/FAS/20060326/auftakt-2006-komponistenportraet-ka/S0E20060326612405.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Diederichsen, Diedrich. »Der Imperativ des Authentischen«. In: *polar* 13 (2012). Verfügbar auf www.polar-zeitschrift.de/polar_13.php?id=615#615, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Drescher, Daniel. »Lärm ist Musik in ihren Ohren – Kompositionen von Carola Bauckholt sind Thema der Internationalen Weingartener Tage für Neue Musik«. In: *schwäbische.de* (5. November 2014). Verfügbar auf www.schwaebische.de/panorama/kultur_artikel,-Laerm-ist-Musik-in-ihren-Ohren-_arid,10115318.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Egeler-Wittmann, Silke im Gespräch (o. A.). Verfügbar auf http://4all.2margraf.com/vi deo4musicademy/Interview_Silke_gruenstadt.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Föllmer, Golo und Gerlach, Julia. »Audiovisionen: Musik als intermediale Kunstform«. In: *Website Medien Kunst Netz, Abteilung Bild und Ton*. Verfügbar auf www.medienkunstnetz.de/themen/bild-ton-relationen/audiovisionen/, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Gumbrecht, Hans Ulrich. »Was ›will‹ die Kunst der Gegenwart?«. In: *FAZ* (2. Juli 2011). Verfügbar auf https://blogs.faz.net/digital/2011/07/02/was-will-die-kunst-de r-gegenwart-13/, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Hubrich, Sara. *The Creative Embodiment of Music. Practice-Based Investigations into Staged and Embodied Interpretations of Instrumental Music* (Diss., Birmingham, 2014). Verfügbar auf https://ethos.bl.uk/OrderDetails.do?uin=uk.bl.ethos.680195, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Jain, Rajele. *Lehren und Lernen als Aufführungskünste – Künstler als Beispielgeber nach Robert Filliou* (Diss., Wuppertal, 2017). Verfügbar auf http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/e docs/dokumente/fbf/kunst/diss2017/jain, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Keim, Stefan. »Komponistin lässt Sänger wie Schlittenhunde jaulen«. In: *Die Welt* (21. April 2012). Verfügbar auf www.welt.de/regionales/koeln/article106204257/Komponistin-laesst-Saenger-wie-Schlittenhunde-jaulen.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Lessing, Wolfgang. »Neurobiologie und neue Musik – eine Herausforderung (nicht nur) für die Musikpädagogik«. In: *Zeitschrift für Kritische Musikpädagogik* (11. März 2009). Verfügbar auf https://www.zfkm.org/09-lessing.pdf, 30f, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Mahrenholz, Simone. »Körber-Stiftung: Einführung zu Robin Hoffmann: ›Ansprache‹« (Hamburg, 18.11.2002). Verfügbar auf https://robinhoffmann.de/userfiles/werkver zeichnis/an_sprache_mahrenholz.pdf, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Saxer, Marion. »Sport oder Musik? – ›Smooche de la Rooche II‹« (o. A.). Verfügbar auf www.musicademy.de/index.php?id=3109, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Schwind, Elisabeth. »Schlittenhunde und Gore-Tex-Jacken«. In: *Südkurier* (11. November 2014). Verfügbar auf http://www.suedkurier.de/nachrichten/kultur/themensk/Schlittenhunde-und-Gore-Tex-Jacken;art410935,7395758, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Sträßner, Matthias. »Natürlichkeit und Künstlichkeit. Versuch über das Authentische«. Verfügbar auf https://www.deutschlandfunk.de/natuerlichkeit-und-kuenstlichkeit.1184.de.html?dram:article_id=185468, letzter Zugriff: 1.9.2019.

van Eck, Cathy. Werkbeschreibung zu *Double Beat*. Verfügbar auf www.cathyvaneck.net/ownworks/299/, letzter Zugriff: 1.9.2019.

von Glasenapp, Katharina. »Wenn Reißverschlüsse sirren – Carola Bauckholt stand im Zentrum der Tage für Neue Musik Weingarten«. In: *Schwäbische.de* (9. November 2014). Verfügbar auf www.schwaebische.de/panorama/kultur_artikel,-Wenn-Reissverschluesse-sirren-_arid,10118517.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Aufführungsmaterialien

Bauckholt, Carola. *Hirn & Ei*, für Schlagquartett (2010/2011). Köln: Thürmchen Verlag, 2011.

Black, Annesley. *Smooche de la Rooche II, variations on a theme by Hazel Meyer* for 3 (athletically inclined) Percussionists and prepared electronic sounds (2007). Version I und II. Berlin: Edition Juliane Klein, 2007.

— *Schlägermusik*, für Badmintonverein (2010) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial].

— *Flowers of Carnage, eine Kung-Fu Performance* (2013/2014). Berlin: Edition Juliane Klein, 2014.

— und Sade-Lehni, Margit. *score symposium* (2018) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial].

Globokar, Vinko. *RES/AS/EX/INS-PIRER*, für ein Blechblasinstrument (1973). Frankfurt a.M. u.a.: Peters, 1975.

— *?Corporel*, für einen Schlagzeuger auf seinem Körper (1985). Frankfurt a.M. u.a.: Litolff/Peters, 1989.

Hespos, Hans-Joachim. *-Z … (), anregung für einen pianisten* (1969). Partitur H 009. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, o.J.

— *itzo -h u x, ein satirisches opernspektakel* (1980-81). Partitur H 010 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1981.

— *ohrenatmer, ein szenisches ereignis* (1981). Partitur H 018 E. Ganderkesee: Hespos-Eigenverlag, 1981.

— *TJA*, für zwei pianisten (1981). Partitur H 017 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1981.

— *seiltanz, szenisches abenteuer* (1982). Partitur HE 019 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1982.

— *h m, für zwei klavierSpieler, zwei percussionisten, einen beleuchter* (1987). Partitur H 042 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1987.

— *air, für ulrik spies solo* (1992). Partitur H 061 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1992.

— *Black Beauty, für kleine trommel mit schnarrsaite, fraul – eine schauspielerin mit querphantasie – coq traumtänzerAberwitz –, arbeiter – ein mann für vieles: gelegenheitsklavier, klüpfel, lichtmechaniker –, lichtassistent* (1993). Partitur H 065 E. Ganderkesee: Hepos Eigenverlag, 1993.

— *aref*, für Stimme solo (1985/94). Partitur H 072 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1994.

— *geleut*, für 4- bis 7stimmigen gemischten chor a cappella (1994). Partitur H 074 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag 1994.

— *O p ! begehbare video-szene mit viola, percussionen und tape* (1996-97). Partitur H 095 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997.

— *q i*, für digital Electronic (1997). Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 1997.

— *olax, eine kür für neue vocalsolisten stuttgart* (2004). Partitur H 145 E. Ganderkesee: Hespos Eigenverlag, 2004.

Hoffmann, Robin. *An-Sprache*, für Body-Percussion solo (2000). Frankfurt a.M. u.a.: Litolff/Peters, 2007.

Holliger, Heinz. *Cardiophonie*, für Oboe und drei Magnetophone (1971). Mainz: Ars Viva Verlag, 1995.

— *»(t)air(e)«*, für Flöte solo (1980/1983). Mainz: Ars Viva, 1988.

Schnebel, Dieter. *Maulwerke*, für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte (1968-1974). Mainz: Schott, o.J.

— *Körpersprache, Organkomposition für 3-9 Ausführende* (1979-80). Mainz: Schott, [Vorabzug] 2011.

van Eck, Cathy. *Double Beat*, a performance for plastic bags, breath, two heart beats and electronics (2013) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial].

Anhang

1. Interview mit Dieter Schnebel vom 9. Juli 2016 in Hofgeismar[1]

K.S.-W.: Was mich an dem Werk *Körper-Sprache* interessiert, ist der Aspekt, dass sich das Werk auf der Schwelle zwischen alltäglicher Lebenswelt und Kunst aufhält. Man spielt keine fiktive Figur als Schauspieler bzw. interpretiert keinen Notentext als Musiker, sondern es findet ein Prozess des Erforschens des eigenen Körpers auf der Bühne statt – also etwas sehr Reales.

D.S.: Ja. Ich habe das Stück ja mehrfach auch selber gearbeitet – oft mit Schauspielern. Und da gab es immer eine große Schwierigkeit: Die sagten mir: »Wer bin ich da? Als Schauspieler möchte ich eine Person sein.« *Körper-Sprache* ist kein Stück für Personen, sondern für Körper!

K.S.-W.: Es wird auch oft in Bezug auf das zeitgenössische Theater davon gesprochen, dass der Körper keine Figur mehr verkörpert, sondern dass er selbst zum Akteur wird, der nichts außerhalb seiner selbst darstellt.[2]

D.S.: Ja, und da war das sicher ein Pionierwerk.

K.S.-W.: Welche Bedeutung hat in diesem Zusammenhang für Sie der Notentext? Die Notation dieses Werkes wurde ja eigens für seine Zwecke konzipiert.

D.S.: Das Stück *Körper-Sprache* ist – wobei ich auch sehr viel Wert auf den Bindestrich lege, es hat eigentlich nichts zu tun mit dem, was man unter Körpersprache versteht, sondern der Körper ist ein Instrument einer eigenen Sprache. So will ich es eigentlich verstanden wissen und ich sehe hier auf der Partitur, dass es schon falsch geschrieben ist. Das macht der Verlag, und die denken sich da nichts dabei. – Das Stück ist

1 Die Transkription gibt (mit geringfügigen Auslassungen) den Wortlaut des Interviews wieder und wurde in dieser Form vom Komponisten autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

2 Siehe Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 140.

entstanden in Konsequenz der *Maulwerke*, und die *Maulwerke* sind entstanden aus meiner eigenen Arbeit mit Stimme. Um ganz weit auszuholen, in den 50er Jahren, als die Avantgarde-Musik anfing, hat man aufgehört, mit Texten und Silben zu arbeiten, sondern mit Lauten. Wir haben die phonetische Schrift benutzt, mit der man ja die Laute genau notieren kann. Dann habe ich mir Phonetikbücher angeschafft, und da wurde dann geschrieben, wie man die Laute hervorbringt und das hat mich dann eigentlich zu den *Maulwerken* geführt. Die haben ja als Untertitel »für Artikulationsorgane und Reproduktionsgeräte«. Die Artikulationsorgane sind im Fall der *Maulwerke* von unten nach oben das Zwerchfell, dann der Kehlkopf, dann der ganze Mundraum mit Zunge, Gaumen und was da alles bei der Artikulation eine Rolle spielt. Ich bin ein bisschen ein methodischer oder systematischer Mensch und dann dachte ich, dieses *Maulwerke*-Prinzip könnte ich doch auch auf den Körper ausdehnen: jetzt statt etwa Zungenbewegungen oder Kehlkopfbewegungen Armbewegungen oder Beinbewegungen oder Körperbewegungen zu komponieren. Das natürlich – es sollte Musik sein auf musikalische Weise, das heißt Zeitgestaltung. Dann der Parameter Intensität und der Parameter Klang fällt weg, das heißt der Klang ist der Körper selbst. Also ein Stück für Körper und Organe des Körpers, die rhythmisch-dynamisch geformt werden. Das ist die Idee des Stücks. Dann bin ich auch wieder so methodisch vorgegangen und habe zum Beispiel eine Geschichte der Körperbewegungen komponiert: das Baby, wenn es auf die Welt kommt, ist – wie soll ich sagen – ja zunächst eine Körperkugel, aus der dann allmählich die Gliedmaßen, Arme, Beine und auch der Kopf herauskommen. Die Mundorgane habe ich weggelassen, denn das ist ja in den *Maulwerken* erledigt. Dann habe ich einerseits so eine Geschichte der Körperbewegungen komponiert. Das sind richtige Szenen, wo die Darsteller auf der Bühne Kugeln bilden und dann in dieser Kugel eine Spannung entsteht und dann platzt sie auf. Es ist quasi ein Geburtsvorgang. Dann kommen die Gliedmaßen nacheinander ins Spiel. Das ist alles noch im Liegen. Dann kommt das Sichaufrichten, Sitzen und dann schließlich auch das Stehen, wie das auch bei den Kindern der Fall ist. Zuallererst tun sie kriechen, und dann allmählich richten sie sich auf – und das habe ich auch noch von den eigenen Kindern in Erinnerung, wie sie zum ersten Mal stehen – dieses Glücksgefühl, aber auch die Angst, dass man gleich wieder fällt, und dann kommt der Gang. Dann gibt es eine große Geh-Szene und dann werden die Körperbewegungen krank. Der Körper leiert aus und es ist somit eine Geschichte des Körpers bis zum Ende. Das ist eine Schicht. Dann habe ich aber auch – ich denke ja immer auch sehr stark pädagogisch – diese Organbewegungen, die müssen geübt werden. Dann habe ich quasi Etüden geschrieben für die verschiedenen Organe. Es sollte ein Theaterstück daraus werden und ich hatte natürlich auch Einfälle, wie das gezeigt werden kann. Da hatte ich bei den Fingerübungen eine Wand und aus der kommt ein Finger heraus. Oder hinter der Wand kommen Köpfe, die sich drehen. Also von oben nach unten: Was kann man bewegen? Man kann den Kopf bewegen, man kann den Rumpf bewegen, man kann die Arme bewegen, die Beine, die Füße, die Finger. Dann sind quasi etüdenartige Dinge entstanden. Das sind die Materialien gewesen für Aufführungen. Da gab es dann 1980 eine erste Aufführung des Stücks. Das hat mein Freund Achim Freyer inszeniert– sehr eindrucksvoll, eine schwarze Bühne, Schräge, auf der die Darsteller liegen und sich dann allmählich aufrichten und dann gibt es eine turbulente Geh-Szene. Das war damals schon auch schockierend. Ein Theaterstück,

stumm, wobei die Geh-Szene war natürlich schon auch sehr laut durch das Getrampel. Dann hat mich interessiert, diese Art von – wie soll man sagen – gestischer Musik zu verbinden mit *Maulwerke*-Aktionen. Da ist dann eine ganze Reihe von Stücken entstanden. Zunächst eines, das hieß *Redeübungen* für Arme und Mund. Ich habe mich da beschränkt, die mündlichen Aktionen sind nur Silben. Die gestischen Aktionen des Armes oder der Hand sind schematisch, also Senkrechte, Waagerechte, Diagonale. Dann habe ich Rhythmuslisten als Noten angegeben, und die können die Darsteller eigentlich beliebig kombinieren. Zum Beispiel man nimmt jetzt als Silbe dadadadadadadada und kombiniert dies mit einer Armbewegung und das ist meisten hinreißend komisch. [*lacht*] Die *Redeübungen* ist eines meiner Erfolgsstücke. [*lacht*] Ich hab das mit meiner Gruppe, den »Maulwerkern« gemacht, und die waren so erfindungsreich und machen das immer noch gerne. *Redeübungen* sind für Hand und Mund. Dann hatte ich so kleine Lieder für Finger auch mit Silben verbunden. Mich interessieren immer sehr stark Kontrapunkte. Dann habe ich einen zweiten Zyklus gemacht, den nannte ich Poeme. Da gab es zunächst ein Poem für vier Köpfe, wo die Darsteller nebeneinanderstehen und nur die Köpfe zeitlich gestalten durch Drehen oder Heben und Senken, und das ist seltsam spannend. [*lacht*]

K.S.-W.: Sind diese komischen Elemente intendiert oder entstehen sie von allein?

D.S.: Ich habe es nicht darauf angelegt. Die ergeben sich. Die Darsteller stehen nebeneinander und in der ersten Phase drehen die Köpfe sich nur nach rechts, seitlich und wieder zusammen. Wenn dann jetzt also zwei nebeneinanderstehen und dann wie automatisch die Köpfe zueinander drehen, dann schauen sie sich an. Das ist ein toller Moment, wenn die sich plötzlich anschauen. Die szenischen Elemente sind inhaltlich fast von selber dazugekommen. Dann gab es ein zweites Poem, das war für zwei Rümpfe. Dann gab es weiter ein Poem für acht Beine, das ist eigentlich ein Geh-Stück, und dann gab es noch eines für sieben Arme. Da habe ich immer mit reduziertem Material gearbeitet, die Arme werden also nur seitlich benützt und die Darsteller stehen hintereinander: vier Darsteller, sieben Arme, ein Darsteller benutzt nur einen Arm. Das ist dann ein Stern und auch das Bild von einem vergrößerten Insekt. Das ist eigentlich auch immer wieder gemacht worden. Inzwischen habe ich diese Reihe noch weiter erweitert und so zum Beispiel das Blinzeln miteinbezogen. Das wär‹ es eigentlich so im Wesentlichen.

K.S.-W.: Sie hatten vorhin angesprochen, dass es bei *Körper-Sprache* unter anderem eine Geh-Szene gibt, in der man durchaus etwas hört, nämlich Getrampel.

D.S.: Ach ja – ich habe die Aktionen eingeteilt in positive und negative. Man könnte sagen: gesunde und kranke Körperaktionen. Beim Gehen zum Beispiel das Hinken und verkrümmte Körperhaltungen, und da habe ich dann auch immer Soli eingefügt, wo die Darsteller selber etwas ausarbeiten können und habe eine seltsame Erfahrung gemacht: Sie waren bei den positiven Aktionen nicht sehr erfindungsreich, aber bei den negativen! [*lacht*]

K.S.-W.: Das Normale ist einem oftmals nicht bewusst, solange es funktioniert.

D.S.: Ja-ja!

K.S.-W.: Die Nebengeräusche, wie wichtig sind Ihnen diese? Sind sie nur ein Nebenprodukt – oder entwickeln sie sozusagen ein Eigenleben?

D.S.: Wenn man probt, gibt es immer irgendeinen Akteur, der sagt: »Ich kann etwas Besonderes!« Bei den *Maulwerken* ist mir das auch passiert. Da habe ich einmal mit einer Gruppe *Maulwerke* gemacht, mit Schauspielern, und da war eine Schauspielerin, die hatte einen ziemlich großen Mund. Sie hat es fertiggebracht, die Faust in den Mund hineinzutun. Ich hatte immer Angst gekriegt, sie kriegt ihn nicht mehr heraus… [*lacht*] Und dann hatte ich einen Darsteller, der hatte eine ungewöhnlich lange Zunge, und die hat er dann heraus und herum und hier in ein Nasenloch und da in ein Nasenloch – und das haben wir dann auf Video aufgenommen. Ekelhaft! Es sah aus wie eine Schnecke. [*lacht*] So passierte eben bei Proben immer wieder, dass Leute eben irgendwelche Spezialitäten hatten.

K.S.-W.: … die niemand nachmachen kann.

D.S.: Ja. Auch bei diesen Geh-Sachen und so. Da gab es auch welche, die hatten einfach akrobatische Fähigkeiten.

K.S.-W.: Hat das Getrampel der Gehszenen auch einen akustischen Reiz?

D.S.: Es ist natürlich schon auch so, wenn man nur mit *Maulwerke* -Aktionen arbeitet, dann ist der sichtbare Aspekt zwangsläufig dabei; und genauso ist es, wenn man mit Körperaktionen arbeitet, dass es dann wiederum interessante Geräusche gibt. Auf die soll man nicht verzichten.

K.S.-W.: Sie haben vorhin angesprochen, dass es in *Körper-Sprache* eine Ebene gibt, in der die Entwicklung des Körpers nachgezeichnet wird – vom Baby bis zum Zerfall. Kann man hier von einer Darstellung einer fiktiven Handlung im traditionellen Sinn sprechen, oder liegt der Schwerpunkt durch die Körperaktionen eher auf der Durchführung realer Prozesse?

D.S.: Es ist natürlich schon so, die Darsteller sind Schauspieler, die haben ihre Ausbildung – ihr Können. Da gibt es schon Schwierigkeiten. Was bei dem Stück wichtig ist, ist, dass sie von den Organen, von den Gliedmaßen denken. Dass sie, sagen wir einmal, irgendwelche Armbewegungen rhythmisiert und in Intensitätskurven ausführen. Ich muss sie immer wieder disziplinieren, dass sie an die Organe denken – an die Gliedmaßen denken und nicht jetzt irgendeinen Kasper machen.

K.S.-W.: Soll das heißen, dass beide Ebenen ausgewogen bleiben – also die Darstellung einer fiktiven Handlung auf der einen Seite und die Präsenz des realen Körpers auf der anderen Seite?

D.S.: Ja. Also ich habe nichts dagegen, wenn es komisch wird, aber man darf es nicht auf das Komische anlegen. Das muss immer ein Nebenprodukt sein.

K.S.-W.: Der Hörer – bzw. vielmehr der Zuschauer bei dieser Art von Musik – wird wahrscheinlich auch oft schwanken zwischen Präsenzerfahrung und distanzierender Betrachtung. Wie reagierte das Publikum Ihrer Erfahrung nach auf diese Musik?

D.S.: Der Zuschauer macht sich eigentlich seinen eigenen Vers drauf und denkt sich vielleicht auch eine Geschichte aus. Da habe ich nichts dagegen. Es soll nicht von vornherein eine dargestellte Geschichte sein. Für mich ist es Musik – sichtbare Musik. Wenn ich an die *Redeübungen* denke – Gesten mit der Hand sollen sie machen. So eine Geste, die hat eine Bedeutung. Das wird dann manchmal einfach auch unfreiwillig komisch.

K.S.-W.: Wie verhält es sich gerade mit solchen Bedeutungen von Gesten? Sie arbeiten ja oft gezielt mit Gesten, die schon eine bestimmte Bedeutung mitbringen. Empfinden Sie diese Bedeutungen auch manchmal als störende Last?

D.S.: Wenn ich bei diesen *Redeübungen* mit Silben arbeite und ich habe da die Silbe »hahahaha«, das artet meistens irgendwann in ein Lachen aus. Gerade meine »Maulwerker« haben ein eigenes Bedürfnis nach Virtuosität. Dann erfinden sie irgendwelche abenteuerlichen Laute. Das Publikum sieht immer gerne Kunstfertigkeiten.

K.S.-W.: Diese Erinnerungsspuren, die sich in diesen Gesten offenbaren, entstehen manchmal ja sicher auch ungewollt und für jeden ein bisschen anders.

D.S.: Ja. Wie soll ich sagen, ich liebe Überraschungen! Ich bin beeinflusst von dem großen Amerikaner John Cage. Ich habe natürlich eine andere Ästhetik als er, aber er war für mich als Anreger sehr, sehr wichtig. Es gibt ein Klavierstück von ihm, das heißt *Water Music*. Es geht aus von Klavierklängen. Er arbeitet gerne – und das mache ich auch – mit Skalen zwischen einfach und kompliziert, zwischen nah und fern, mit solchen Polaritäten. Was ist besonders weit weg vom Klavierklang? Radio! Also hat er ein Radio verwendet. Oder was ist auch weit weg vom Klavier? Wasser umgießen! Dann hat er solche Aktionen – und das allerdings immer sehr genau komponiert nach Sekunden. Da gibt es auch Stellen, die fast unausführbar sind, wo man eine Folge von gebrochenen Akkorden spielen soll und zugleich mit einer Hand ein Bündel Karten ins Innere des Klaviers werfen und fast gleichzeitig das Radio anstellen soll. Das muss man sehr üben. Ich finde es ein wunderbares Stück. Ich habe es mehrfach gemacht und nach einer gewissen Zeit habe ich aufgehört, es war mir zu schwer. In Berlin war ich ja an der UdK Professor für experimentelle Musik und das Experimentieren, das ist so eigentlich auch mein Lebensinhalt.

K.S.-W.: Sie hatten vorhin angesprochen, dass *Körper-Sprache* auch auf die Sprache bzw. den Sprachcharakter von Musik hinweist. Ich habe einmal in einem Zitat von Ihnen gelesen, dass Sie Musik gar nicht so sehr als Sprache ansehen, sondern dass Musik etwas Eigenes sei. Wie sehen Sie den Zusammenhang zwischen Musik und Sprache?

D.S.: Ich werde immer fast wütend, wenn gesagt wird »Musik ist eine Sprache«. Musik ist keine Sprache, sie ist etwas Eigenes! Musik hat sprachähnliche Aspekte, aber Musik arbeitet als Medium mit Klängen, Intensitäten und Rhythmen. Das hat mit Sprache zunächst gar nichts zu tun. Was Musik ausdrückt, sind primär Gefühle. Nun könnte man natürlich sagen, Sprache bedeutet ein Kommunikationsmittel. Wenn man das in dem Sinn meint, dann habe ich nichts dagegen zu sagen, dass Musik eine Sprache sei – ein Kommunikationsmittel, welches Gefühle vermittelt. Das ist vor der Sprache. Wenn Sie Ihre kleinen Kinder nehmen, wie die am Anfang im Bettlein liegen und anfangen mit nanananan, wo sie eigentlich auch schon experimentieren. Diese Laute, das ist Musik. So ist die Musik lange vor der Sprache.

K.S.-W.: Wie definiert sich die Sprachähnlichkeit von *Körper-Sprache*? Dort haben wir es ja nicht mit einer klanglichen Musik zu tun.

D.S.: Musik basiert auf Klängen und *Körper-Sprache* basiert auf Körperaktionen. Das hat alles auch seine eigenen Gesetzmäßigkeiten. Es hat immer im Laufe der Geschichte Tendenzen gegeben, Musik zu einer Sprache zu machen. In der Barockzeit hat man die Affekte als sprachliches Medium benutzt. Aber das kam eigentlich mehr von der Rhetorik her. In der Klassik und in der Romantik hat man dann die Musik zu ihrem eigentlichen Recht kommen lassen. Ich finde den Ausdruck »absolute Musik« sehr gut – eine Musik, die einem eigentlich nichts sagen will und damit besonders bewegt.

K.S.-W.: Ist *Körper-Sprache,* da es nicht auf Klängen, sondern Bewegungen basiert, vielleicht sogar sprachähnlicher, weil Gesten ein wesentlicher Teil der Sprache als Kommunikationmittel sind?

D.S.: Wir reden ja auch mit Händen und Füßen. Meine Frau war eine halbe Italienerin, weil sie zwanzig Jahre in Italien gelebt hat, und ich habe mich immer amüsiert, wenn sie bestimmte Gesten ausgeführt hat. Sie hatte ihr eigenes Zimmer und dort war oft die Tür offen und ich konnte sie sehen, wie sie auf Italienisch telefoniert. Die Italiener haben eine andere Gestik. [*lacht*]

K.S.-W.: In der Sekundärliteratur wird oftmals angesprochen, dass Sie in Ihrer Musik auf gesellschaftliche Verhältnisse anspielen.

D.S.: Ja.

K.S.-W.: Gibt es eine solch gesellschaftlich-reflektierende Ebene auch in *Körper-Sprache*?

D.S.: Man kann es darauf anlegen, ja. Also bei den Beinregionen spielt ja die Aktion Marschieren eine Rolle. Je nachdem, wie marschiert wird, das kann sehr gesellschaftlich sein. Ich meine, ich bin ja in der Nazi-Zeit aufgewachsen, wo das Marschieren eine wichtige Aktion war – eine ekelhafte Aktion.

K.S.-W.: Hängt es somit vom Interpreten ab, in wie fern diese gesellschaftliche Ebene hervortritt, oder sind solche Bedeutungen angelegt?

D.S.: Es gibt ja nicht nur das militärische Marschieren, sondern es gibt auch das Wandern – mit Wanderliedern. Das ist wieder etwas anderes. Das hat eine andere gesellschaftliche Konnotation. Ich suche immer nach Möglichkeiten, etwas zu systematisieren oder methodisch zu entwickeln.

K.S.-W.: Oft wird in Verbindung mit der gesellschaftlichen Ebene Ihrer Musik von Macht- und Ohnmachtstrukturen gesprochen. Diese Strukturen kann man in *Körper-Sprache* auch wiederfinden – da gibt es einerseits den Körper, der irgendwann zerfällt, ohne dass man dies verhindern kann, aber andererseits auch die Gesellschaft, die den Körper formt und deren Einflüssen von außen der Körper unterworfen ist.

D.S.: Ja-ja! Die Gesellschaft kann auch Körper verformen.

K.S.-W.: Sie haben sicherlich viele oder alle Aufführungen von *Körper-Sprache* miterlebt.

D.S.: Ziemlich, ja.

K.S.-W.: Gab es Publikumsreaktionen, die für Sie überraschend waren?

D.S.: Die Uraufführung 1980 war schon verstörend. Das lag auch an der Freyerschen Inszenierung, die sehr düster war. Eine total schwarze Bühne, die Darsteller auch schwarz gekleidet und mit Masken, und dann hat er die angestrichen, weiß und rot – es war unglaublich eindrucksvoll – aber verstörend. 1980 war schon nicht mehr die Zeit, wo es Skandale gab. Da war das Publikum schon brav geworden, während ich in der Avantgarde-Zeit schon handfeste Skandale erlebt habe.

K.S.-W.: Wie hat sich das Verstörende geäußert im Publikum?

D.S.: Man hat es gespürt. Da war eine Luft zum Schneiden. Nachher hat es auch ziemliche Buhs gegeben, aber der Beifall hat überwogen.

K.S.-W.: Und in späteren Aufführungen?

D.S.: Vor zehn Jahren hat Daniel Ott, der an der UdK mein Nachfolger ist, eine Einstudierung von *Körper-Sprache* mit Studenten gemacht. Die war ausgesprochen heiter.

Diese jungen Leute, die haben das einfach auch wirklich gerne gemacht. Bei der Uraufführung waren die Darsteller schon etwas angejahrt. [*lacht*]

K.S.-W.: Gibt es von Ihrer Seite aus eine Präferenz, wie das Werk aufgenommen werden sollte?

D.S.: Ach – muss nicht sein.

2. Interview mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M.[3]

ÜBER KÖRPERGRENZEN

K.S.-W.: Ein Zitat von dir in Bezug auf das Werk An-Sprache lautet: »Der Interpret kann sich nicht in den Dienst der Musik stellen, denn er ist selbst ihr Gegenstand.«[4] In einschlägiger Literatur spricht man auch oft von dem Körper als Akteur, der nicht etwas außerhalb seiner selbst darstellt.[5]

R.H.: Genau, es gibt keinen Gegenstand, der bespielt wird, sondern man bespielt sich selbst und das ist sicherlich eine Situation, die bei Bodypercussion sehr einzigartig ist.

Der Gesang ist ja eigentlich das körpereigene Urinstrument. Es gibt sonst keinen Musiker, der ohne irgendein Gerät auf der Bühne steht. Traditionell ist es der Sänger, der nichts anderes mit sich bringt als die Organe, die Klang erzeugen. Der große Unterschied ist, dass der Gesang aus einem herauskommt, während bei Bodypercussion die Klänge von außen auf einen zurückgeworfen werden. Die Richtung ist eine andere. Das ist ein zentraler Unterschied.

Das, was ich in dem gerade zitierten Text formuliert habe, ist, dass das klassische Belcanto-Ideal dazu tendiert, über den Körper hinaus wachsen zu wollen. Die Stimme versucht, die Körpergrenzen zu überwinden. Die ganzen faszinierenden Techniken, die ein Sänger zur Verfügung hat, um Resonanzen, von denen man als Nicht-Sänger noch nie wusste, zu aktivieren, das sind ja alles Techniken, die nicht direkt auf die Organe zurückweisen, mit denen sie umgehen. Bodypercussion hingegen fordert innerhalb einer Musik, die in der Tradition steht, die Bedingungen der Klangproduktion zu reflektieren, geradezu heraus, auf jene Stellen zu verweisen, an denen gespielt wird.

ZUM ASPEKT DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG

R.H.: Forschung stand sehr vorne dran. Das Stück ist ja in meinem Studium entstanden und ich habe mich sehr intensiv mit Phonetik beschäftigt und war fasziniert davon, dass in der Phonetik der Klang oder der Sprechlaut nicht im Sinne seiner sprachlichen

3 Die Transkription wurde von der Verfasserin dieser Arbeit sowie von dem Komponisten mehrfach überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

4 Robin Hoffmann, »Anmerkungen zum Laut denkenden Körper«, 23.

5 Siehe Fischer-Lichte, Ästhetik des Performativen, 140.

Verwendung definiert wird, sondern als Komplex spezifischer Merkmale. Es ging beim Komponieren von *An-Sprache* anfangs um die Anwendung phonetischer Kriterien auf die Musik und die Entwicklung einer spezifischen Notation, weniger um das Erforschen des Körpers im Sinne eines ganzheitlichen Konzepts. Mit dem Körper ist man als Musiker sowieso immer beschäftigt.

Wenn es um die Körpererforschung geht, dann ist mir Folgendes wichtig: Wenn man vom Körper spricht, verspricht er so etwas Unmittelbares, Direktes – und davor möchte ich warnen. Denn der Körper ist ein absolutes Kulturprodukt, da ist nichts Natürliches dran. Man meint vielleicht, Knochen, Beine und Arme seien Dinge, auf die man sich verlassen kann, die nichts mit kultureller Prägung zu tun haben. Aber das hat nichts mit Natur zu tun! Kaum dass das Kind geschlüpft ist, wird an ihm herum manipuliert, und sogar vor der Geburt schon. Die Menschen können den Körper nicht in Ruhe lassen, und an dem Körper zeichnet sich kulturelle Prägung ab – ganz zentral. Der Körper ist eine Konstruktion.

In Ergänzung zu dem Bodypercussion-Stück gibt es eine Reihe von Solo-Stücken von mir, in denen auf ähnliche Weise ein hochvirtuoser Akt vollzogen wird, der auch über das Instrument hinaus auf den Spieler und seinen Körper verweist. Dazu gehören u.a. mein Cello-Solo *Schleifers Methoden* und mein Posaunen-Solo *Straßenmusik*.

ZU DEN DISTANZVERHÄLTNISSEN IN DER KUNST

R.H.: Das Kunstspiel ist ein sich Distanzierendes; und das zu lernen und das zu vermitteln, das darf auch die Pädagogik nicht beiseite lassen. Das ist das Ziel und es geht nicht um unmittelbares Körpererfahren.

Dabei wird mir das Distanzierende, das dem direkten Zugriff sich Entziehende immer wichtiger und so würde ich mittlerweile mein Komponieren beschreiben wollen als das Ausloten unterschiedlicher Distanzqualitäten.

Einerseits nehme ich eine Perspektive ein, die durch körperliche Nähe zum Gegenstand bestimmt ist. Gerade beim Komponieren für Solo nutze ich eine solche Nah-Situation, um auch physisch an Interpret und Instrumentenkörper heranzurücken und mikroskopisch in bestimmte Klangkonstellationen hinein zu zoomen. Es gehört zu mir, einen haptischen Zugang dafür zu haben. Andererseits ist es mir nicht weniger wichtig, mit größeren Entfernungen zu arbeiten und ein sich distanzierendes, verrätseltes Spiel vorzuführen.

Um diese Distanzverhältnisse zu beschreiben, habe ich jetzt häufiger ein Beispiel von Walter Benjamin aus seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« genutzt: Er erläutert dort anhand von Magier und Chirurg wie sich Maler und Kameramann zueinander verhalten. Das kann man auch auf Instrumentalkomponisten und Tontechniker von mir aus übertragen. Wichtiger finde ich aber noch, dass Magier und Chirurg bestimmte Perspektiven innerhalb der Komponier-Situation darstellen können.

Benjamin sagt, dass der Chirurg auf der einen Seite sehr distanziert ist. Ich übersetze mir das so: Wenn der Chirurg Mist baut, dann wählt man sich eben einen anderen Chirurgen aus oder lässt sich von einem anderen Doktor beraten. Also in dieser Hinsicht hat er nicht die Autorität, die ein Magier hat. Den Magier hingegen kann man

sich nicht aussuchen – man glaubt an ihn oder nicht. Zu einem Chirurgen lässt sich viel leichter ein distanziertes Verhältnis aufbauen als zu einem Zauberer. Der Chirurg ist auch insofern distanziert, als er die Persönlichkeit des Menschen im Moment seiner Arbeit gar nicht beachtet, sondern lediglich die Körperorgane, die vor ihm liegen. Sonst könnte er Frau Meyer nicht aufschlitzen. Andererseits ist es ja ein ausgesprochen distanzloser Akt, da mitten in die Organe einzugreifen und darin herumzuwühlen. Das heißt, er überwindet eine Körpergrenze, die man bei einer anderen Person auf keinen Fall zulassen würde. Der Magier hingegen ist ganz behutsam, legt nur die Hand auf oder macht eine kurze Geste, ist freundlich distanziert, holt den Menschen dort ab, wo er steht. So wenig er die Aggressivität des chirurgischen Eingriffs kennt, so energisch fordert er jedoch an anderer Stelle absoluten Autoritätsgehorsam ein und ist daher im genau umgekehrten Fall höchst distanzlos. Man hat keine Chance, sich von dem Magier zu distanzieren. Entweder glaubt man an den großen Zauberakt oder nicht.

Die Musik kennt gleichermaßen magische wie chirurgische Momente und auch beim Komponieren tauchen Magier und Chirurg als zwei Pole einer Ordnung auf. Magisch mögen die körperlichen Naherfahrungen wirken, die Unmittelbarkeit eines Konzerterlebnisses oder durch freies Improvisieren gefundene Inspirationen. Dem Chirurgen hingegen lassen sich die operativen Techniken beim Komponieren zuordnen: Man greift tief in die Organe des Klanges ein, lässt aber den individuellen Musikerkörper beiseite.

Eine wichtige Figur ist für mich Houdini. Houdini ist ein Magier, der sagt: »Leute, ich habe überhaupt keine magischen Kräfte. Das schaut zwar alles wie Zauberei aus, beruht aber auf der Disziplinierung des Körpers und auf Technik.« Er ist ein großer Aufklärer und großer Kämpfer gegen die spirituellen Bewegungen seiner Zeit. Er enttarnt sogenannte Medien und sagt: »Diese Leute arbeiten genau mit denselben Tricks, mit denen ich euch immer betrogen habe.« [*lacht*] Er sagt genau, wie er es macht. Dabei geht die Wirkung des Zaubers überhaupt nicht verloren. Es ist trotzdem faszinierend, wie er sich aus einer Tonne befreit oder die Niagarafälle hinuntergeht, gerade weil man weiß, dass keine übernatürlichen Kräfte im Spiel sind.

AUßEN- UND INNENKÖRPER

K.S.-W.: Auf dieses Eingreifen bzw. Durchdringen der Körpergrenze, das du eben angesprochen hattest am Beispiel des Chirurgischen, möchte ich nochmals zurückkommen. Die Körpergrenze zwischen Außenwelt und Körper-Innerem, das ist ja die Haut. Die Haut an sich weist auch bereits eine Identitätseinschreibung auf und ist von der Außenwelt geprägt. Und gerade bei Bodypercussion spielt die Haut eine herausragende Rolle, egal, ob sie nackt oder bekleidet ist, wobei das auch einen Unterschied macht.

R.H.: Ja. Nikola Lutz hat über die Haut gesagt, dass sie nicht nur die Außenhülle ist, sondern auch nach innen hineinreicht. Das ist wie wenn man einen Luftballon hat und mit dem Finger hineindrückt, dann wölbt sich die Außenhülle nach innen.

K.S.-W.: Das Stück spielt ja gerade mit der Interaktion des Innen- und Außenkörpers.

R.H.: Ja, für den Innenkörper stehen die Aktionen innerhalb des Artikulationsapparates. Diese werden auf den Außenkörper projiziert oder sie verlaufen kontrapunktisch zu den Außenkörper-Aktionen.

K.S.-W.: In dem Vorwort zur Partitur sprichst du an, dass das Stück auch nackt bzw. mit nacktem Oberkörper oder mit besonderen Kleidungsstücken denkbar ist. Die Komponente der Haut kommt ja nochmals anders zum Tragen, je nachdem, ob und welche Kleidung man trägt. Und außerdem hat das auch Auswirkungen auf den Klang.

R.H.: Vor allem habe ich geschrieben, man sollte das anziehen, womit man sich wohlfühlt. Ein angezogener Körper ist genauso ein Körper wie ein nichtangezogener Körper! Wir sind kulturell geprägt und die nackte Haut ist nicht weniger bekleidet als wenn man in Wollmützen auftritt. Das klingt selbstverständlich anders, aber das überlasse ich absolut den Interpreten, wie man das macht. Jeder, der sich gewissenhaft den Text erarbeitet, wird jetzt nicht die Steigeisen, die ich da salopp erwähnt habe, verwenden. Das wäre dann zu dominant.

EINFLÜSSE/REPERTOIRE

K.S.-W.: Die Orts- und Aktionsschrift erinnert mich sehr an Schnebel. Auch er hat eigene Schriftarten entwickelt, wie zum Beispiel für das Werk Körper-Sprache. War das für dich eine Inspirationsquelle?

R.H.: Ich habe damals Glossolalie gelesen und eher nach einem anderen Kompositionsansatz gesucht, weil Glossolalie ja mit unterschiedlichen Sprachen und Schriftarten arbeitet. Dann habe ich Aufnahmen der Atemstücke von ihm gehört. Das hat mich schon auch inspiriert oder ich habe es zumindest zur Kenntnis genommen.

K.S.-W.: Körper-Sprache und Maulwerke hast du …

R.H.: … erst später kennen gelernt.

K.S.-W.: Und ich habe auch gelesen, dass du Globokars ?Corporel ebenfalls noch nicht kanntest.

R.H.: Kannte ich damals nicht, nein!

K.S.-W.: Wie hast du reagiert, als du das Stück das erste Mal gehört hast?

R.H.: Das ist ein völlig anderes Stück, ganz einfach. Es verhält sich wie Lachenmann, der ein Klarinettenkonzert geschrieben hat, und Mozart auch. Es sind zwei sehr verschiedene Stücke – in der Konzeption, in der Notation und in der ästhetischen Aussage.

K.S.-W.: Wie würdest du die Unterschiede in der »ästhetischen Aussage« beschreiben?

R.H.: Bei Globokar ist das noch ein Gegenkonzept zu den Seriellen, wenn man so möchte. Diesen setzt er entgegen: »Wir improvisieren. Wir sind direkt. Wir sind Musiker, die mit dem Material, das wir bearbeiten, in direktem Kontakt stehen.« Da wird der unmittelbare Körper gefeiert.

K.S.-W.: Das heißt, dir sind die Distanzen wichtiger?

R.H.: Ja, und das zeigt sich auch in der Notationsform, die bei Globokar viel mehr als bei mir in die Richtung der graphischen Darstellung einer gesamten Szene geht. Es kommt noch hinzu, dass sein Stück auch einen theatralischen Background hat und von einem Mann handelt, der aufsteht und in den Spiegel guckt und sich erst einmal so ein bisschen wachschüttelt und so etwas. Es gibt bei ihm auch diesen Moment der Entäußerung, wenn man sich so auf der Bühne präsentiert. Das spielt bei mir keine Rolle.

K.S.-W.: Globokar stellt ?Corporel dem hochspezialisierten Kunstmusikbetrieb gegenüber, der ein ganzes Regelwerk von Praktiken, Spielkonventionen und Automatismen beinhaltet. Das hat mich zunächst an deine Kritik an künstlerischer Überhöhung erinnert. Aber ich glaube, es handelt sich hier doch um eine andere Gegenüberstellung.[6]

R.H.: Auf alle Fälle. Die 70er und 80er Jahre sind eine so andere Zeit mit so anderen Konflikten. Es kann gut sein, dass mein Bodypercussion-Stück zu Globokars Zeit auch völlig anders entstanden wäre. [lacht] Es gibt aber auch Parallelen, zum Beispiel dass ich genauso wie Globokar als Interpret aktiv war und dass das Bodypercussion Stück in einer Zeit entstanden ist, wo ich noch Konzerte als Gitarrist gegeben habe. Daher spielen bestimmte Musikergesten eine Rolle, zum Beispiel der Rasgueado, den man als Gitarrist immer fleißig geübt hat.

K.S.-W.: Christa Brüstle hat die Stücke ?Corporel und An-Sprache verglichen und sie geht auch auf die unterschiedlichen zeitlichen Kontexte ein, vor deren Hintergrund diese beiden Werke entstanden sind. Dabei spricht sie auch den Einfluss der Medien auf dein Stück an, ohne dies weiter zu präzisieren.[7] Waren Klänge der Medien Inspirationsquellen für dich?

---

6 Vgl. Vinko Globokar, »Anti-Badabum«, 28-29. Anmerkung aus einer Email Robin Hoffmanns an die Verfasserin vom 25.10.2016: »Meine langjährige Tätigkeit als Gitarrist hat sich in meinen Körper eingeschrieben. Haltung, sogar Gesten lassen einen Rückschluss auf mein instrumentales Training zu. Das ist gewiss nicht körperfeindlich, im Gegenteil: die Prägung ist Ergebnis von einer sehr ausdifferenzierten Körperarbeit und ich bin stolz darauf. Anderes Beispiel: Bei Proben mit Sängern hatten diese das Bedürfnis, sich bei mir wegen ihrer voluminösen Sprechstimme zu entschuldigen. Sie seien da etwas deformiert… das ist doch Käse! Es ist doch keine Deformation, wenn man da etwas beherrscht, was ein anderer nicht beherrscht. Dabei ist inzwischen nachgewiesen, dass Körperbeherrschung kaum mit der Knute zu erreichen ist.«

7 Vgl. Christa Brüstle, Konzert-Szenen, 237.

R.H.: Ich gehöre zu der ersten Generation, die mehr virtuelle Bilder aus der Kindheit in Erinnerung hat als reale. Unser Leben ist damals in Westdeutschland schwer durch die drei Fernsehprogramme, die es damals gab, geprägt worden. Nach dem medialen Overkill jetzt sagt man, das war damals weniger. Zu einem gewissen Grad stimmt das auch, aber die Macht der Medien war schon damals riesig.

Eine mediale Inspirationsquelle in Bezug auf An-Sprache kann ich aber eigentlich nicht benennen… bestimmte Musikergesten spielen eine Rolle… wie zum Beispiel der Rasgueado, den man als Gitarrist immer fleißig geübt hat. Es gibt auch in der Schluss-Sequenz des Stückes die Trommeltechnik aus »Karate Kid II« – Angriff und Verteidigung. [lacht] Ja, das fällt mir nun doch ein, das ist tatsächlich aus einem Film. Und dann noch die Militärgeste (die Stelle, die mit »preußisch-militärisch« überschrieben ist)… Gitarre… Militär… Film… das sind Dinge, die ich so benennen kann.

VISUALITÄT

K.S.-W.: Ist das Stück auch ohne die visuelle Ebene als Audioaufnahme denkbar?

R.H.: Wir haben eine Audioaufnahme gemacht, noch nicht veröffentlicht. Aber es ist eine sehr schöne Aufnahme, auch mit Nikola Lutz.

K.S.-W.: Das ist wahrscheinlich ein völlig anderes Stück, wenn man es rein auditiv hört.

R.H.: Ja, ist es schon. Es geht etwas verloren. Es ist sehr schön, die Aufnahme als Dokumentation zu haben. Aber das Visuelle, das gehört dazu. Das Auge hört ja mit und man kann quasi, wenn man sieht, was sie da tut, sich den Klang besser dazu ergänzen, als wenn man sie nicht sieht. Da kommt man nicht ganz drum herum, dass das Auge beim Hören hilft. In dem Fall auch ganz besonders. Es ist eine Choreographie nach klanglichen Kriterien.

HUMOR

K.S.-W.: Hast du unterschiedliche Publikumsreaktionen erlebt? Ist der Humor ein wesentliches Merkmal?

R.H.: Ja, ich wurde gefragt, ob, wenn ich selbst das Stück spiele, auch lachen würde. Ich konnte darauf nur antworten: »Nein, ich habe dabei andere Probleme.« [lacht] Die guten Komiker sind die ernstesten Menschen auf der Bühne, die es gibt. Es gibt nichts, wo man strenger und disziplinierter arbeiten muss, als wenn man die gesamte Truppe zum Lachen bringen will. Ich finde, wenn man etwas Wichtiges zu sagen hat, dann braucht das einen heiteren Anstrich. Haydn ist mir diesbezüglich ein Vorbild, weil seine radikalen Formexperimente immer mit Gewitztheit vorgetragen werden und zuweilen auch in Pointen-Setzungen kulminieren. Wenn es schwer und gewichtig daherkommt, dann empfinde ich häufig etwas Falsches. Es braucht Leichtigkeit, eine leichte heitere Verspieltheit.

Ich schätze auch die romantische Ironie, etwa bei E.T.A. Hoffmann oder Ludwig Tieck. Da geht es nicht um Lacherfolge durch Schenkelklopfer, sondern darum, durch Brechung in den Darstellungsformen die Dinge in der Schwebe zu halten. Artikuliert wird ein Wirklichkeitsschwanken, das auch die Traumrealität mit einbezieht. Und wenn Schubert, den man in der Regel ja nicht gerade als Komiker wahrnimmt, Heine vertont, dann blitzen auch hier in der Musik die Brechungen im Sinne romantischer Ironie auf, z.B. im »Atlas« in der Gegenüberstellung von »die ganze Welt der Schmerzen muss ich tragen« und »du stolzes Herz! du hast es ja gewollt!«
Im Stillen singe dieses Lied recht gern.

3. Interview mit Annesley Black vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M.[8]

K.S.: Was mich besonders an dem Werk Smooche de la Rooche II interessiert, ist, dass sich dieses Werk im Grenzbereich zwischen Kunst und Wirklichkeit abspielt. Hier werden keine fiktiven Figuren präsentiert oder verkörpert, sondern die sportlichen Aktivitäten sind sehr real: Die Interpreten müssen schwitzen und wirklich Sport treiben. Sie können dabei nicht so tun als ob. Genau dieses Verhältnis zwischen Kunst und Realität, mit dem dieses Stück spielt, interessiert mich.

A.B.: Ja, das interessiert mich auch. Ursprünglich wollte ich das Stück mit meiner Freundin Hazel Meyer, die bildende Künstlerin ist, zusammen machen, was organisatorisch leider nicht realisierbar war. Deswegen hat es den Zusatz »II«. Als ich das Stück geschrieben habe, war ich noch im Studium und wollte gerne mit Seilspringern und Schlagzeugern arbeiten. Schlagzeuger sind daran gewöhnt ungewöhnliche Instrumente zu spielen und an der Freiburger Hochschule gab es drei prima Schlagzeuger, die das machen wollten. Somit bestanden für das Stück vor Ort günstige Rahmenbedingungen. Ich hatte auch schon vorher an Körperlichkeit gedacht bzw. mit Sport gearbeitet. Ein Stück, das ich vorher geschrieben habe, heißt Lauf, wobei dieser dabei eher ein formgebender struktureller Gedanke war. In einem anderen Stück für Bratsche, das ich unmittelbar vorher geschrieben hatte, hatte ich über den Raum der Finger auf der Bratsche nachgedacht. Deswegen war das Thema des Körpers im Raum in meinen Gedanken damals sehr präsent. Dies wurde zudem auch angeregt von Hazel, die künstlerisch sehr viel mit Sport arbeitet – z.B. in Form von Installationen, in denen es um die Rituale des Sports geht. Für mich war besonders auch die Thematisierung des Raumes – des Konzertsaales – von zentraler Bedeutung. Die Musiker werden nicht herausgefordert, etwas außerhalb ihres Bereiches, ihrer Sphären, zu tun. Niemand erwartet, dass sie Schauspieler oder Sportler sind. Auch vom Publikum wird nicht erwartet, dass es das Werk als ein Kunstseilstück wahrnimmt, und von den Musikern wird nicht erwartet, dass sie besonders virtuos Seil springen. Die Musiker haben eine musikalische Problemstellung, die sie als Musiker verstehen können. Durch die Aktionen schwitzen sie und es geht um den Körper, aber es ist nicht so direkt wie bei Performance-Künstlern, wo

8 Die Transkription wurde auf Wunsch der Komponistin von der Verfasserin dieser Arbeit sprachlich überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

das Schwitzen oder das Atmen das ganze Thema wäre – dies sind hier nur Nebenartefakte des musikalischen Gedankens. Das Schwitzen wird nicht so gezielt herbeigeführt, wie bei einem Performance-Künstler, der einfach zehnmal um den Raum herumläuft, so dass er schwitzt. Nein, es kommt eher automatisch. Durch diesen Umgang mit dem Körper habe ich es vermieden, dass die Musiker schauspielern müssen. Die sind direkt mit Dingen beschäftigt und haben sehr klare Vorgaben, was sie zu tun haben. Deswegen gibt es kein Gefühl, dass sie schauspielern oder, wie du gesagt hast, dass das Stück sich außerhalb der Realität ereignet.

K.S.-W.: Marion Saxer vergleicht dieses Werk auf der Website »Abenteuer Musik« mit Kagels Match.[9] Dabei stellt sie gerade diesen Unterschied heraus, dass bei Kagel eine »Als-ob«-Darstellung eines Tischtennisspiels mit Instrumenten nachgeahmt wird, während bei dir reale sportliche Aktivitäten musikalisiert werden.

A.B.: Ja, es ist nicht nur eine Metapher und in Smooche de la Rooche II noch deutlicher erkennbar als in den anderen Stücken, die ich erwähnt habe.

K.S.-W.: Waren die Sportstücke von Mauricio Kagel Inspirationsquellen für dich?

A.B.: Eher nicht – genau aus diesen Gründen. Ich fand diese Art der Theatralität sehr charmant, aber es war nicht das, was ich wollte. Was Smooche de la Rooche II auch interessant macht, sind die Räumlichkeiten. Die Rolle des Zuschauers im Verhältnis zur Rolle der Aufführenden im Sport ist anders als in der Kunst oder Musik. Die Sporträume sind so gebaut, dass Massen an Menschen um das Spielfeld herumsitzen können, um die Schicksale der Einzelnen zu beobachten, selbst wenn es eine Mannschaft ist. Wir verfolgen sie als Menschen, aber kennen nur Statistiken über sie. Wir wissen, wie schnell sie waren, wie viele Tore sie geschossen haben und betrachten es als ein Spiel. Das ist mit Künstlern oder Musikern anders herum: Die Künstler repräsentieren Einzelne und man verfolgt das Schicksal eines Einzelnen, aber das ist eine Metapher für dich und für die ganze Welt. Es ist umgekehrt: Einer repräsentiert alle. Die Verhältnisse sind anders und deswegen ist es aufschlussreich, es umzudrehen und im Konzertsaal zu sehen. Dies regt Reflexionen an darüber, was Sport nicht ist und was Musik nicht ist. Die Erwartungen des Publikums in Bezug auf die Funktion und Leistung von den Musikern und ihre Tätigkeit auf die Bühne werden getäuscht. Wie sie an die Seile herangehen, ist, wie Musiker daran gehen, und nicht wie Sportler – und das merkt man auch bei der Aufführung. Wie die MusikerInnen schließlich damit spielen, ist ein Teil des Stückes.

---

9 »Während in Mauricio Kagels berühmtem Sport-Klassiker Match die Spieler das »Als-Ob« eines Tennisspiels mit ihren Instrumenten nachahmen, sind es in Annesley Blacks Stück reale sportliche Aktivitäten, die musikalisiert werden. Ob es sich dabei um Sport oder Musik handelt, ist letztlich nicht zu klären und bleibt allein der Perspektive und den möglichen Perspektivwechseln der Hörer-Betrachter überlassen.«Saxer, »Sport oder Musik? – ›Smooche de la Rooche II‹« (o. A.), verfügbar auf www.musicademy.de/index.php?id=3109, letzter Zugriff: 1.9.2019.

K.S.-W.: In dem Interview mit Marion Saxer sprichst du über ein Buch von John Fiske.[10]

A.B.: Ja, »Power Plays – Power Works«. Das ist ein Pop-Kultur-Soziologe.

K.S.-W.: Wie bist du auf dieses Buch gekommen?

A.B.: Auch durch Hazel. Sie hat es mir empfohlen.

K.S.-W.: Gibt es eine Dokumentation von Hazels Smooche de la Rooche?

A.B.: Nicht von diesem Stück. Smooche de la Rooche war eine Installation-Performance – mit Seilen und Elektronik –, die, glaube ich, nur einmal aufgeführt wurde. Ich habe sie leider nicht gesehen.

K.S.-W.: Gibt es von deinem Stück Video-Dokumentationen?

A.B.: Ja, aber ich habe noch nie eine gute Dokumentation gehabt. Das ist typisch für mich, da sich meine Stücke oftmals schwer dokumentieren lassen. [lacht] Die Audioaufnahme hat sehr viel Spaß gemacht. Sebastian Berweck hat mir empfohlen, eine Aufnahme von dem Stück zu machen und ich habe gedacht: »Wie geht das denn?« Und dann habe ich darüber nachgedacht, dass das eigentlich ziemlich spannend wäre. Es gibt einen Teil – der theatralischste Teil des Stückes –, wo die Musiker im Raum gehen und auf verschiedene Weise laufen müssen. Diesen Teil musste ich für die Audioaufnahme durch eine radiophonische Version ersetzen. Dazu habe ich die Stimmen der Instrumentalisten aufgenommen und ein Zuspiel gemacht. Ich habe auch den Atem integriert, der die Aufnahme prägt. Ursprünglich gehen die Musiker im Raum um das Publikum herum und müssen Aufgaben ausführen, beispielsweise auf eine bestimmte Art und Weise zu laufen und dann springen sie gegen Röhrenglocken und Ähnliches. Das war der Versuch, den Raum zu öffnen und dann habe ich für die zweite Version dieses Teils den Raum eigentlich wieder geschlossen, damit es zu einem Hörstück wird – das war eine interessante Erfahrung, das auf CD zu bringen. Viele meiner Kompositionen davon sind für den Konzertraum und die Konzertzeit gemacht und ich habe meist Probleme, diese zu dokumentieren. Eigentlich muss man da sein im Konzertsaal.

K.S.-W.: Gerade dieses Stück hat ja auch eine starke visuelle Ebene, die sich nicht über eine CD-Aufnahme vermittelt. Hast du noch Weiteres verändert für die Audioaufnahme? In welchem Verhältnis stehen die beiden Versionen?

A.B.: Nur ein Teil ist anders. Das ist das Einzige. Und an den Aufnahmetechniken haben wir viel herumgebastelt: »Wie können wir die Seile aufnehmen?« Wir haben versucht

10 Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), verfügbar auf http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019. Siehe Fiske, Power Plays – Power Works, 82.

dieses Seilzischen, das Atmen und die Schritte auf dem Boden aufzunehmen. Im Konzert haben die Musiker in zwei Aufführungen Clip-Mikrophone getragen, damit man stärker diese nahen Klänge hört. Das hat mir gut gefallen und deswegen habe ich für die Aufnahme darum gebeten, dass wir zum Beispiel das Atmen unbedingt integrieren. Außerdem ist die Aufnahme auch in einem ziemlich halligen Ort aufgenommen im Deutschlandfunk. Ich fand das schön, da es einen Konzertklang für die Seilklänge gibt. Das wäre sicher etwas anderes gewesen, hätten wir das in einem Sportraum aufgenommen, obwohl die auch zum Teil sehr hallig sind. Ein Stück habe ich zusammen mit Hazel gemacht: Das heißt Schlägermusik für Badmintonverein. Da waren die Sportler die Musiker und nicht Musiker, die Sport machen. Das war eine andere Situation als in Smooche de la Rooche II. Diese beiden Stücke haben mir gezeigt, dass man die Regeln der Schwerkraft nicht künstlerisch gestalten und beeinflussen kann. Also wenn man das Seil hochwirft, dann fällt es irgendwann herunter. In der Musik kann man einen Krebs machen oder etwas rückwärtslaufen lassen. Aber mit so etwas kann man es nicht – diese Art von Kausalität in der Bewegung von Sport, die ist da und dann ist es interessant damit zu arbeiten und zu versuchen, damit zu spielen – es als kompositorischen Teil mit aufzunehmen. Wenn das Seil hochfliegt, wird es herunterkommen, und wenn man versucht es ganz langsam zu machen, geht es eben nicht mehr, weil das Seil schlapp wird. Das macht Spaß mit solchen Dingen bewusst zu spielen und das ist ein Teil des Humors des Werkes. Das Publikum merkt, dass Sachen, die man sonst kompositorisch gestaltet, absurd werden, denn man kann nicht ohne Weiteres ein Ritardando oder Accelerando mit dem Seil umsetzen. Mit der Schlägermusik war das ähnlich: Lautstärke und Geschwindigkeit sind beim Schlagen immer voneinander abhängig. Es ist ziemlich schwer leise und schnell zu spielen. Die Lautstärke hat immer mit der Stärke des Schlages zu tun. Damit hängt auch die räumliche Dimension bzw. die Distanz zusammen, wie hart geschlagen werden kann. Außerdem gibt es auch das Problem, dass man nicht kontrollieren kann, wo der Federball landen wird. Man kann nicht schreiben: »Jetzt den Schläger neunzig Grad halten und der Federball kommt genau dahin.« Das ist der Witz dabei, dass bestimmte Dinge nicht gehen.

K.S.-W.: Für das Publikum ist das ja auch eine besondere Erfahrung. Sicher stellen sich viele Konzertbesucher oft die Frage: »Machen sie jetzt Musik oder machen sie Sport?« Oder: »Machen sie gerade eher Musik oder eher Sport?« Es spielt sich dazwischen ab.

A.B.: Ja, genau – es spielt sich dazwischen ab. Grundsätzlich glaube ich, dass es ohnehin schwierig für einen Komponisten ist, das Publikum auf bestimmte Dinge zu lenken. Wenn man sich dazu entscheidet, ein Werk in einem Sportraum aufzuführen, dann fällt eine bestimmte Hörerwartung des Publikums weg. In diesem Fall ist das Publikum auf etwas anderes konzentriert und erwartet, dass Sport oder eine Performance dargeboten wird. Eine gewisse Art des konzentrierten Hörens, die jeder automatisch in den Konzertsaal mit hineinbringt, fällt dann weg. Ähnlich verhält es sich mit den Bezeichnungen »Performance« oder »Installation«, die eine bestimmte Haltung zur Zeit suggerieren und möglichst ohne eine Dramaturgie auszukommen versuchen: ein Raum ohne Zeit – das wird erwartet. Wir haben das in diesem Fall gemischt. Das Badmintonstück war auf der einen Seite eine Installation und eine Performance, aber es gab auch

dramaturgische Formteile und eine festgelegte Reihenfolge für die Aktionen der Sportler. Und trotzdem gab es eine bestimmte Haltung, die eher mit einer Performance oder einer Installation einhergeht. Vielleicht würde ich versuchen, bei der nächsten Aufführung stärker die installativen Aspekte zu betonen.

K.S.-W.: Gilt das auch für Smooche de la Rooche II?

A.B.: Nein, Smooche de la Rooche II ist klar dramaturgisch gestaltet. Ich glaube, es ist schwer als Zuhörer und Komponist auf mehreren Ebenen gleichzeitig aktiv zu sein. Wenn man beispielsweise ein Körperstück im Bereich der Performance schreibt und etwas Performatives miteinbringt, dann ist es sehr schwer bestimmte ausdifferenzierte kompositorische Prozesse damit zu koppeln. Das Eine kompensiert das Andere. Mit Smooche de la Rooche II ist das sehr musikalisch gelöst und Schlägermusik war eher eine Performance – das war nicht theatralisch. Die Spieler waren einfach sie selbst und haben einfach Badminton gespielt. Das war schon performativ und installativ, ja, es ist schwer, wenn man das Eine mit dem Anderen mischt.

K.S.-W.: Dieses Schwanken des Publikums zwischen den Fragen: »Ist das Badminton oder ist das Musik?«, ist das intendiert?

A.B.: Jaja! Genau, das ist dann das Spannende für mich. Ich versuche immer so eine Art von Fragilität in den Stücken zu zeigen. Sie existieren und gleichzeitig stellen sie so Fragen, ob sie existieren dürfen. Viele Leute, die da waren und die nichts mit Neuer Musik zu tun haben, haben gefragt: »Aber ist das Musik?« [lacht] Ja, diese Frage spielt eine Rolle, auf jeden Fall. Das hängt auch mit den Ritualen des Raumes zusammen, beispielsweise wie man in einen Sportraum hinein geht, die Rolle der verschiedenen Sportler und der Verteidiger oder Schiedsrichter oder auch die Rolle des Publikums, das auch Fahnen in der Hand hatte. Außerdem wurden die einzelnen Schicksale der Menschen dargestellt – ihr Privatleben. Dazu wurden Wii-Sticks benutzt und bei den Schlägen wurden Klänge aus ihrem Alltag, ihrer Welt, ihrem Zuhause und ihrer Arbeit eingespielt und das offenbarte, dass sie Menschen eines kleinen Dorfes waren.

K.S.-W.: Wie sieht das Aufführungsmaterial aus – es handelt sich ja sicherlich um keine Partitur?

A.B.: Nein, ich habe keine Partitur gemacht. Die Aufführenden konnten keine Noten lesen, das waren alles Laien-Federballspieler, überhaupt keine Musiker. Es gab bestimmte Spiele, die ich aufgeschrieben habe. Manche sind echten Badmintonspielen entlehnt und andere sind Spiele, die ich entwickelt und mit ihnen zusammen ausprobiert habe. Außerdem haben wir die Schläger präpariert, so dass es verschiedene Oberflächen gibt, die klingen. Es gibt quasi nur eine Reihenfolge von Übungen.

K.S.-W.: Diese Stücke zeigen, dass es eine große Rolle spielt, ob man ein Stück in einer Sporthalle oder einem Konzertsaal aufführt. Smooche de la Rooche II ist für den Konzertsaal konzipiert und du spielst mit den damit einhergehenden Erwartungen.

A.B.: Ja, von Anfang an. Es passiert immer wieder, dass die Leute im Publikum etwas anderes erwarten in den ersten sechs Minuten – einem Drittel des Stückes. Es gibt zunächst keine Musiker auf der Bühne. Ich schaue die Leute immer an und es klingt wie elektronische Musik, obwohl die Musiker hinter der Leinwand spielen. Nur allmählich nimmt man wahr, dass es Menschen sind, die hier spielen, nämlich dann, wenn ihre Stimmen dazu kommen. Aber die Leute im Publikum schauen oftmals ins Programm und fragen sich womöglich: »Das ist doch für athletisch begabte Musiker. Wo sind die Schlagzeuger, wo sind die Musiker?« Und dann kriechen die auf die Bühne! [lacht] Das war zwar sehr instinktiv von mir geschrieben, aber wenn ich meine Intentionen durchschaue, dann ging es mir schon darum, die Erwartungen der Zuschauer wirklich zu zerschmettern. Alle Wünsche, wie zum Beispiel, dass noch ein Marimbaphon hinzutritt, sind damit gestorben.

K.S.-W.: Wie viele Aufführungen gab es etwa von dem Stück?

A.B.: Es gab ziemlich viele Aufführungen, ich kann nicht genau sagen, wie viele. Viele verschiedene Interpreten und viele verschiedene Ensembles haben das Stück gespielt und es ist immer wieder sehr schön zu sehen, dass die verschiedenen Leute ganz verschiedene Arten haben zu springen und auch unterschiedliche Probleme. Ich habe in der Partitur bestimmte Angaben gemacht, wie man das Seil halten soll und welche Springtechnik benutzt werden soll, aber es gibt Interpreten, die sagen: »Nein, du musst das anders machen, dann klappt es besser!« Das ist von Typ zu Typ verschieden und das ist oftmals lustig zu beobachten. [lacht] Der Probenprozess stellt sich sehr offen und sozial dar, auch in Bezug auf den dem Musikbereich immanenten Wettbewerbsaspekt, der zwar versteckt, aber sehr exzessiv sein kann. In diesem Stück gibt es oftmals auch eine Art Wettbewerb, der aber sehr positiver und heiterer Natur ist: »Hey, du bist zu schnell! Oder: »Wie hast du das geschafft?« und »Das schaffe ich nie!«. Die Motivation besser zu werden ist offensichtlich sehr sozial und nett, wie es auch im Sport oft der Fall ist. Es gibt sicher auch Boshaftigkeiten in der Sportwelt. Aber die finden vermehrt im professionellen Bereich statt – genau wie auch in der Musik. Für mich ist es immer sehr schön diesen Prozess mitzuerleben.

K.S.-W.: Schade, dass dieser Probenprozess für das Publikum nicht sichtbar ist. In der Aufführung rücken andere Aspekte ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

A.B.: Ja, das glaube ich auch. Ein zentraler Aspekt ist die Virtuosität. Bei dem theatralischen Teil, der nicht in der Version für die Aufnahme ist, ist das beispielsweise so ausgespielt, dass ein Musiker auf der Bühne steht und versucht Übungen zu machen. Ich habe Beispiele gegeben, die Tricks, und er muss solange probieren, bis er sie kann und dann kommt der Nächste. Die Hauptsache ist es, dass eine Person auf der Bühne steht und versucht etwas zu schaffen, was er nicht kann. Während er übt und versucht, gehen die anderen im Raum. Einer läuft und der andere muss versuchen seine Schritte zu spiegeln: die Schnelligkeit, die Richtung, die Länge der Schritte – das alles soll gespiegelt werden, was natürlich nicht leicht ist, vor allem wenn er auch noch versucht

seinen Partner auszutricksen. Diese Interaktion ist insbesondere schwierig, wenn der Konzertsaal voll ist, denn das Publikum befindet sich dazwischen und man kann sich nicht immer sehen. Das ist auch ein Aspekt von Virtuosität. In Schlägermusik gab es auch Spiele, wo man den Eindruck bekommt, dass jemand gewonnen hat, oder wo sie versuchen etwas zu treffen, und es gibt Konsequenzen, wenn es daneben geht. Diese Idee von Spiel und Musik ist jedoch auch gefährlich, da die Künstler die Möglichkeit haben eine Welt zu schaffen, die für sich steht und Regeln aufweist, die nur zu dieser eigenen Welt, diesem Kunstwerk gehören. Und die Spielregeln in der Musik sind so gestaltet, dass man sie nicht verstehen muss als Zuschauer, und sogar manchmal nicht verstehen sollte. Dabei kann es durchaus spannend sein, wenn man merkt, dass es eine gewisse Logik gibt, die man versucht zu verstehen. Diese Welten sind Metaphern von einer Welt, die vielleicht existieren könnte, die unsere Welt sein könnte. Und dann ist es kein Spiel mehr, dann ist es viel ernster als ein Spiel. Es ist, glaube ich, nicht gut für Künstler, wenn der Spielaspekt zu sehr überwiegt. Wenn man die Regeln eines Musikwerkes oder Theaterstückes durchblickt und versucht, es allein vor diesem Hintergrund zu verfolgen, dann ist es künstlerisch nicht mehr spannend.

K.S.-W.: Wie hast du Publikumsreaktionen erlebt? Gab es Überraschungen? Wird viel gelacht?

A.B.: Ja, es wird viel gelacht. Nach der Uraufführung kam eine von mir sehr geschätzte Kollegin zu mir, die alles in Bezug auf Sex gedeutet hatte. Es waren zufällig drei männliche Schlagzeuger und sie meinte: »Sie lässt die Männer für sich auf der Bühne springen!« Sie war so sicher, dass alle diese crescendi und diese Versuche sich auf Sex beziehen sollten. [lacht] Das hat mich sehr überrascht und ich wusste nicht, was ich dazu sagen sollte. [lacht] Das war der überraschendste Kommentar, den ich bis jetzt gehört habe. Ich hatte mit der GEMA Probleme mit dem Stück, denn sie haben es als Performance und nicht als Musik klassifiziert und wir haben uns damals zusammen mit meinem Verlag beschwert, da es schließlich eine Partitur gibt und eine Aufnahme. Das ist kein Happening, wie sie zunächst dachten. Viele finden es witzig, ja, und manche finden es schrecklich, natürlich. Einmal haben wir es in einem sehr ungünstigen Raum des ARD-Sendegebäudes mit dem Kammerensemble in Berlin aufgeführt. Diese Art von Atrium war akustisch sehr schlecht und es gabt mehrere Etagen mit Büros, die um den Aufführungsort angeordnet waren und die Aufmerksamkeit ablenkten. Es hat trotz allem recht gut funktioniert. Als wir geprobt haben, sind viele Menschen vom Fernsehen herumgelaufen und einige haben zu mir gesagt: »Sagen Sie mal, was machen Sie da? Sollte das Musik sein?«. Sie waren wirklich genervt und aufgebracht darüber, dass so etwas stattfindet. Ein Mann hat mich auf dem Flur angesprochen und sich darüber aufgeregt, dass so etwas als Kultur zählen sollte. Es schien, als ob das Stück ein Stoß auf die Werte der deutschen Kultur und Musik einiger Menschen darstellte. Im Gegensatz dazu kommt es in der Neue-Musik-Szene gut an. In Bezug auf die Bühnensituation ist es nicht das leichteste Stück. Es gibt viele Stücke von mir, die nicht leicht zu organisieren oder durchzuführen sind. [lacht]

K.S.-W.: Du hattest in dem Interview mit Marion Saxer erwähnt, dass auch Lachenmann eine Inspirationsquelle für dich darstellte.

A.B.: Ja. In dem Stück gibt es eine Bearbeitung von Pression für das Seil. Verschiedene Bogenbewegungen entsprechen den Handbewegungen auf den ersten Seiten und es gibt Parallelen zwischen bestimmten Klangaktionen.

K.S.-W.: Wie kam es dazu, dass du dieses Vorbild gewählt hast?

A.B.: Für mich passt die musique concrète instrumentale gut zu der Idee des Stückes, weil sie eine sehr körperliche Kunst ist, was auch mit der Notation zusammenhängt. Bei dieser Art von Aktionsnotation, wo die Bewegungen des Körpers beschrieben sind und nicht unbedingt das, was zu hören ist, denke ich, dass die Körper der Musiker sehr präsent sind. Lachenmann bringt den Körper wieder in die musique concrète. Pression geht noch einen Schritt weiter in Bezug auf die Körperlichkeit in der Musik und ich wollte das daher gerne zitieren.

Das einzige, was im Verlauf des Stückes schließlich nicht zu sehen ist, sind die Schlagzeuginstrumente. Auf dem Zuspielband gibt es jedoch auch viele Klangschnipsel von Orchesterstellen und Schlagzeug – Musiktradition und Orchester als Geist, als Phantom ohne Körper wird den seilspringenden Körpern gegenübergestellt.

K.S.-W.: Würdest du sagen, dass, wenn man die visuelle Ebene wegnimmt, man dann andere Qualitäten wahrnimmt?

A.B.: Oh ja, das stimmt! Mir geht das so und ich habe von vielen anderen auch gehört, dass sie die Audioaufnahme sehr genießen, auch wenn sie das Stück nie auf der Bühne gesehen haben. Wenn man sieht, wie anstrengend und virtuos die Choreographie ist, ist das reine Hörerlebnis im Vergleich dazu minimalistisch und man nimmt viel mehr die Patterns wahr. Das Zuschauen ist viel extrovertierter und der Prozess des Hörens minimalistisch und neutral.

K.S.-W.: Waren die Sportstücke von Dieter Schnebel eine Inspirationsquelle?

A.B.: Nein. Ich kenne einige, habe mich aber nicht viel damit beschäftigt.

K.S.-W.: Marion Saxer hat das Stück Smooche de la Rooche II als sehr lustig und humorvoll beschrieben, während Flowers of Carnage sich dem sehr ernsten Thema der Gewalt widmet.[11] Silke Egeler-Wittmann hingegen beschreibt, dass die Audioausschnitte der

11 Marion Saxer: »Während aber Smooche de la Rooche II mit den Erwartungen des Publikums wie der Interpreten spielt und auch für den typischen hintersinnigen Humor der Komponistin stehen kann, widmet sich Flowers of Carnage dem sehr ernsten und aktuellen Thema Gewalt, seiner medialen Darstellung und den Möglichkeiten der musikalischen Auseinandersetzung mit ihm.«An-

Kampfgeräusche ohne Kontext und Bild jedoch oftmals sehr lustig von den Schülern aufgenommen wurden.[12]

A.B.: In dem Stück kommt sehr viel Humor vor. Gewalt ist ein ernstes Thema, aber wenn wir es ernst angehen würden, wäre es schrecklich! Es gab eine Aufführung in Mannheim von einer Theatergruppe und das Theater hat die Regie gemacht und diese war viel ernster als die Aufführung der Schüler in Grünstadt. Da fiel für mich viel von dem Stück weg. Die Partitur ist eine Reihe von Ideen oder Versuchen, wie man auf das Thema eingehen kann. Es ist frei, wie man das in einer Aufführung miteinbindet und alles zusammenstellt. Es geht um die persönliche Umsetzung und das Gegenüberstellen von der medialen ziemlich distanzierten Darstellung dieser Kampfkunst und einer persönlichen körperlichen Darstellung von dieser Gruppe von Teenagern. Diese Gegenüberstellung soll am Ende auf der klanglichen Ebene passieren. In der Partitur ist ein Entstehungsprozess beschrieben: Zuerst sollen Transkriptionen von Kampfszenen aus asiatischen Kampfkunstfilmen gemacht werden. Es sind hunderte kleine Schnitte aus unzähligen Filmen, die ich nach Klängen durchsucht habe. Es gibt viele Schnipsel, wo Musik darunter läuft, aber ich habe nach bestimmten Klangarten gesucht. Die sind Kategorien untergeordnet: also beispielsweise rhythmische Klangaktionen mit Puls, oder »Huhh – Hahh – Huhh…« oder ähnliches, wo gekämpft wird oder Schwerte zischen – das kann ebenfalls rhythmisch sein. Oder es gibt eine Reihe an Körperklängen oder Atemklängen – Blutspritzen auch. Das ist sehr lustig diese Szenen zu hören ohne sie zu sehen. Die Jugendlichen hören das mehrmals und dann müssen sie es transkribieren und versuchen, es irgendwie aufzuschreiben – als graphische Partitur oder wie auch immer sie das können oder wollen –, um es dann irgendwie auf ihren Instrumenten umzusetzen. Das ist etwas, was für die Theatergruppe sehr schwer war. Sie hatte sehr viele Schwierigkeiten und keine Erfahrung damit, wie sie das, was sie hören, aufschreiben können. Sie haben teilweise keine Instrumente gespielt und waren auch nicht so interessiert an Notationsmöglichkeiten. Das resultierte in eine eher theatralischen Produktion. Für mich war das viel zu glanzvoll, das war nicht rau genug. Es ging nicht mehr um einzelne Körper, sondern das war viel zu dargestellt – viel zu schauspielerisch. Es war ihnen wichtiger, eine Produktion zu liefern, die die Leute beeindruckt, als irgendetwas Fragiles darzustellen. Anyway! Es ist alles beschrieben, die Schritte, Transkriptionen und dass sie einen Kung-Fu-Lehrer aufsuchen oder eine andere Kampfkunst in Grundzügen erlernen sollen. Dabei gefallen mir die Kampfsportarten, die nur mit dem Körper und ohne Stock oder Ähnliches auskommen und wo es bestimmte Schritte, bestimmte feste Regeln und Positionen gibt. Denn dann wird es zu einem choreographischen Werk. Deswegen ist es gut, wenn es kein festgelegtes Material gibt.

K.S.-W.: Wie bist du auf das Thema gekommen?

---

nesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

12 Silke Egeler-Wittmann im Gespräch (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_Silke_gruenstadt.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

A.B.: Ich hatte mal einen Traum, es ist komisch, aber er kommt immer wieder. [lacht] Also ich hatte einen Traum, dass ich ein Stück für Ensemble geschrieben habe und da habe ich in die Partitur geschrieben, dass die Pianistin mit einer Stimme sprechen sollte, die wie diejenige von Uma Thurman klingt. Und dann fragte mich die Pianistin: »Aber wie spricht Uma Thurman, wer ist das überhaupt?« Und ich dachte: »Stimmt, ich weiß auch gar nicht, wie Uma Thurman spricht, ich weiß nur, wie sie ausschaut.« Das war dieser Traum.

Was mir sehr an Tarantino-Filmen gefällt, ist, wie er Dinge zusammenbringt aus verschiedenen Welten, aus verschiedenen Kulturen, insbesondere in dieser amerikanischen Art, den Wild West mit ostasiatischer Kampfkunst zu verbinden, wie zum Beispiel in Kill Bill. Er geht so offensichtlich und nicht versteckt mit Zitaten um und das gefällt mir sehr. Die Idee der Zusammenarbeit mit der Arbeitsgemeinschaft kam von Silke Egeler-Wittmann und ich wollte unbedingt diese eine Idee umsetzen mit diesem Stil umzugehen – also die Kampfkunst wirklich direkt in den Konzertsaal zu implantieren ohne Metapher, so wie der Sport von Smooche de la Rooche II auf der Bühne ist. Sie sollte nicht bloß als formgebende Struktur dienen, die hinter einem Orchesterklang versteckt ist. Das ist die eine Seite und die andere ist – das fand ich bei Smooche de la Rooche II immer sehr gelungen –, dass man durch den Sport zu anderen Dingen gelangt. Die Kampfkunst ist ein Sport, der sehr von seinem ursprünglichen Zweck entfremdet ist. Es geht vielmehr um die Disziplin, den eigenen Körper zu beherrschen und um die Verbindung zwischen Körper und Seele. In dem Stück ist das Gewalt-Thema ein Teil der Herkunft der Klänge. Aber wie diese Kampfkunst in den Filmen verwendet wird, hat eine weitreichendere Bedeutung, die man auch besser versteht, wenn man eine Kampfkunst persönlich macht. Ich habe eine Weile lang Kung Fu-Unterricht genommen und das war so eine Art Vorbereitung für dieses Stück. Es ist auch einfach ein toller Sport – besonders für Teenager. Mit dem Gewalt-Thema wird auf eine kunstvolle sehr distanzierte Art umgegangen. Auch in Flowers of Carnage ist Gewalt als Thema vorhanden, aber sie ist sehr distanziert vorgegeben, weil sie dargestellt wird. Es gibt vieles, was die Jugendlichen selbst entwickelt haben. Ich habe Vorschläge gemacht und aus diesen Übungen wurden kleine Szenen entwickelt. Es gab in Grünstadt bei Silke Egeler-Widmann eine Schreiszene zwischen zwei Mädchen, die sie selbst entwickelt hatten. Sie hatten sich alles selbst ausgedacht und das war also ihr Stück – super! In dem Prozess des Ausprobierens gibt es schließlich Momente, wo man merkt: »Oh, das hat geklappt und das könnte so reinkommen.« In dem Fall der beiden Mädchen war diese Art von Schreikampf ein sehr direkter Umgang mit Aggressionen. Das ist die direkteste Gewaltbearbeitung in dieser Aufführung gewesen. Ansonsten ist es sehr distanziert, sehr zitiert, und das ist es auch, was mich interessiert hat. So ist auch der Traum zu verstehen und deswegen gehe ich immer wieder zurück zu Tarantino, weil ich glaube, dass er es sehr gut schafft sehr distanziert mit Quellen und Themen umzugehen. Seine Bilder und seine Musik sind in seinen Filmen bewusst ausgewählt und wirken gerade, weil sie so distanziert sind auf eine sehr ironisch-spielerische Weise. Es handelt sich nicht um Realität oder Wahrheit, sondern um ein Spiel mit unterschiedlichen Stilen. Das ist eine bestimmte Art des Umgangs mit der Darstellung von etwas.

K.S.-W.: Diese Filme sind ja sehr realitätsfern in Bezug auf die Gewaltdarstellung.

A.B.: Ja, diese Martial Arts Filme, das ist so wahnsinnig übertrieben. [lacht]

K.S.-W.: Die Filme stellen Gewalt in einem »als-ob«-Spiel jenseits jeglicher Realität dar, was den Zuschauern auch sehr bewusst ist. Die Jugendlichen haben die Filme jedoch nicht sehen dürfen und somit die Gewalt nicht betrachtet. Sie hören nur Geräusche, die keineswegs nach realer Gewalt klingen, sondern auf künstliche Weise sehr übertrieben wurden.

A.B.: Ja, die Geräusche sind alle mit Soundeffekten nachbearbeitet.

K.S.-W.: Durch die hier vorgenommene klangliche Abstrahierung auf Musikinstrumenten wird zudem eine weitere Distanzierung zu realer Gewalt vorgenommen. Damit zeigen sich gleich auf mehreren Ebenen Distanzierungen zur Realität.

A.B.: Hmmm, ja, das muss auch so sein. Das ist Theater, das ist Kunst – und wenn jemand umgebracht wird, dann steht er wieder auf, um sich zu verbeugen. Bei dem Titel Flowers of Carnage – Blüten des Gemetzels – denkt man an Kampfkunst und dieser Vorstellung wird auch oft in den Filmen Rechnung getragen, die Gewalt und Rache zum Thema haben, auch wenn es sich um eine unrealistische Darstellung von Gewalt durch die Beherrschung des Körpers und die Finesse der Kampfkunst handelt. Aber wenn man Kampfkunst in Wirklichkeit macht, dann hat das gar nichts mit Kämpfen, Gewalt oder Rache zu tun, sondern es geht um etwas ganz Anderes. Ich wollte, dass auch die Schüler genau diesen Prozess durchlaufen. Nach dem ersten Hören haben die Schüler vielleicht eine eigene Vorstellung, was die Geräusche sind und welche Art von Charaktere sie erzeugen. Es gab auch einige Jugendliche, die überhaupt nicht der Typ für dieses Thema waren und die machten trotzdem mit, was sehr schön war. Die Vorstellung von etwas und auch die medialen Darstellungen werden dabei durch die eigene künstlerische Verarbeitung schließlich übertroffen. Wenn die Teilnehmer den Geräuschen zuhören und diese aufschreiben, erfolgt eine Distanzierung von den Aufnahmen. Sie schreiben schließlich nicht »Blut sprüht« o.ä., sondern versuchen das Gehörte klanglich zu beschreiben und mit ihren Instrumenten nachzuahmen. Daraus entsteht etwas Neues, bei dem bestimmte Energieverläufe als Vorlage dienen. Wenn jemand stirbt, gibt es Klänge, wo die Spannung loslässt – und es gibt spannungsgeladene Klänge zur Darstellung von Schmerz. Daher gibt es Klänge, die beispielsweise ein bisschen wie ein überhöhter Bogendruck klingen, denn dabei gibt es auch Spannung auf der Saite und die Körper machen diese Klänge, auch wenn sie total übertrieben sind. Das hat dann auch eine ästhetische und klangliche Dimension.

K.S.-W.: Gab es denn auch Jugendliche, die mit diesen Hörbeispielen nicht zurechtkamen?

A.B.: Eigentlich nicht. Manche haben gesagt: »Wie eklig!« und ähnliches. Wir haben

viele Beispiele angehört und ausprobiert und einer Gruppe hat beispielsweise dieses oder jenes nicht gefallen und die andere Gruppe fand, dass sie das aber toll gemacht haben und so wurde es schließlich aufgenommen. Man probiert vieles aus und schaut, was passt.

K.S.-W.: Du hast in dem Interview mit Marion Saxer betont, dass pädagogische Absichten, wie zum Beispiel Medienkritik, dir nicht wichtig waren.[13] Der von dir initiierte Prozess und der Umgang mit Hörerfahrungen resultiert sicher aber auch darin, dass die Tonspur solcher Gewaltdarstellungen in Zukunft von den Jugendlichen viel bewusster und auch eventuell kritischer wahrgenommen wird.

A.B.: Ich habe lange Zeit gebraucht, um diese Schnipsel der Filme zu Klängen zusammenzustellen und danach habe ich die Originalszenen auch ganz anders angehört, das stimmt.

4. Interview mit Vinko Globokar vom 10. Februar 2017 in Paris[14]

K.S.-W.: Ich beschäftige mich mit Werken, die sich auf der Schwelle zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt aufhalten und mit dem Körper arbeiten, wobei die Musiker solche Werke oftmals nicht mehr im traditionellen Sinne interpretieren, sondern vielmehr lebensnahe Prozesse wirklich durchleben. Ich kam auf dieses Thema über Heinz Holligers »(t)air(e)« für Flöte solo, das ich selbst oft aufgeführt habe und wo man sich den eigenen Vitalprozessen gewissermaßen unterwerfen und Erstickungszustände durchleben muss. Gerade dieses Stück weist Parallelen zu Ihrem Stück Res/As/Ex/Inspirer auf. Auch hier muss der Interpret bis an die Grenzen gehen. Das Thema der körperlichen Grenzen ist das, was diejenigen Stücke verbindet, die mich interessieren.

V.G.: Nur, dieses Stück ist für ein Blechblasinstrument. Mit einem Blechblasinstrument ist es schwer, das zu machen. Sie sollen irgendwie alles, was Sie im Ausatmen machen, auch durch Einatmen aufführen. Ich weiß nicht, ob das bei der Flöte geht. Ich kenne dieses Stück von Holliger nicht.

K.S.-W.: Haben Sie über Grenzen zwischen Musik und Leben nachgedacht?

V.G.: Nachgedacht nicht. Aber intuitiv habe ich irgendwie bemerkt, dass wenn Sie wirklich das Instrument erforschen, dieses Thema absolut vorkommt. Für die Posaune ist Res/As/Ex/Inspirer ein Beispiel, aber Sie haben auch schöne Sachen, wo Sie zum Beispiel mit dem Trichter im Wasser spielen. Das stellt eine andere Konzeption der Darbietung vor. Was über den normalen Grenzen liegt, ist für mich, ich würde sagen, ver-

---

13 Annesley Black im Gespräch mit Marion Saxer (o. A.), http://4all.2margraf.com/video4musicademy/Interview_annesley_black.mp4, letzter Zugriff: 1.9.2019.

14 Die Transkription gibt (mit geringfügigen Auslassungen) den Wortlaut des Interviews wieder und wurde in dieser Form vom Komponisten autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

bunden mit der Erfindung. Natürlich, ich würde so anfangen: Nach dem Krieg haben Sie zwei Perioden. Eine Periode der Avant-Garde mit großen Namen, wie Stockhausen, Berio, Ligeti, Nono etc. Und diese Leute waren damals, in 1945, alle zwanzig Jahre alt – und deswegen waren sie unhöflich. Unhöflich bedeutet, dass sie sich nicht um das Publikum gekümmert haben. Und das bedeutet, dass irgendwie ein Mut zum Vorschein kam, der in der nächsten Periode in den 1980er Jahren in dieser Art von Neo-Alles, also Neo-Romantik etc. und Neo-Dummheit auch [*lacht*], verschwunden ist. Heutzutage ist diese Nachkriegsperiode verloren – ist außerhalb des Nutzers, weil die neue Periode eher auf kommerziellen Prinzipien basiert. Man schämt sich nicht tonal zu sein. Wenn Sie aber als Musikwissenschaftler denken: Alles, was schon vorher gemacht wurde, ist natürlich eine Hilfe, um Erfindungen zu machen – aber sie zitieren nicht. Das ist das Wichtige. Und die Konsequenzen sind natürlich, dass es heutzutage um Geld geht. Sie haben Gruppen, die sich zusammenfinden, um Erfolg zu haben. Das ist sehr schön, einen Saal zu sehen, der applaudiert. Aber warum applaudieren sie? Das ist die Frage. Die Presse, die Gewohnheit und so weiter. Das ist irgendwie gegen die Erfindung. Die jungen Komponisten sagen natürlich, dass alles schon gemacht wurde. Ich bin nicht dieser Meinung.

K.S.-W.: In *?Corporel* ist der Körper das Instrument. Dabei gibt es viele Sichtweisen auf den Körper aus der Sicht des Publikums. Einerseits ist er Klangmaterial, aber auch…

V.G.: Es hat zu tun mit Theater. Nach dem Krieg in den fünfziger Jahren ist Kagel aus Argentinien gekommen. Und hier ist der Anfang. Ich habe das damals erlebt. Er ist mit einer Partitur gekommen und hat von den Musikern gefordert, dass sie aufstehen müssen und einen Tango versuchen müssen zu tanzen. Hier hat das, was man das Instrumentale Theater nennt, angefangen. Und man hat von den Musikern verlangt, dass sie nicht nur spielen, sondern auch sprechen, singen, tanzen, sich bewegen usw. Am Anfang war es lächerlich, dies zu verlangen, da die Musiker nicht daran gewöhnt waren, aber in den 1960er Jahren ist das in Gang gekommen. Gerade diese neuen Techniken sind dadurch aufgekommen, nicht durch die Methoden klassischer Instrumente, sondern wirklich über die mentale Erweiterung der Musiker.

K.S.-W.: Sie sehen *?Corporel* somit im Zwischenbereich zwischen Musik und Theater?

V.G.: Ich habe das nicht gedacht als eine Kopie des Theaters. Nein. Ich kann ein bisschen erzählen: Ich habe gerade in den 1970er Jahren ein ganz großes Projekt angefangen für zehn Musiker, *Laboratorium*. Ich brauchte 13 Jahre, um dieses Werk fertigzustellen. Es gibt ein Werk für zehn Musiker, zwei Werke für neun, drei Werke für acht Musiker usw. und die Pyramide: zehn Solostücke. Es bedeutet, dass, wenn Sie alles spielen – und das wurde sehr oft gemacht! –, es 4,5 bis 5 Stunden dauert. Es gibt einen hohen Streicher, einen tiefen Streicher, ein Doppelrohrblatt-Instrument – das könnte ein Kontrafagott oder eine Oboe sein –, es gibt ein Einfachrohrblatt – Saxophon oder Klarinette, frei gewählt von den Musikern. Dann gibt es ein hohes und ein tiefes Blechblasinstrument, einen Synthesizer oder ein Klavier oder irgendein Instrument, das Akkorde spielen kann, dann eine Harfe oder eine Gitarre. Dann zwei Schlagzeuger – ein Schlagzeuger, der

nur mit statischen Instrumenten operiert, das bedeutet mit Schläger und ein anderer Schlagzeuger, der nur mit Instrumenten, die er in der Hand halten kann, spielt. Im fünften oder sechsten Stück habe ich entschieden, ein Stück für einen Schlagzeuger zu machen, der nur mit Händen spielt.

Ich hatte zuerst im Berliner Ensemble das Theaterstück *Leben des Galilei* von Brecht gesehen. Es war auf Deutsch und ich habe sofort angefangen, die Sprache zu analysieren. Ich hatte das Stück schon in meiner Bibliothek in französischer Übersetzung und ich habe es sprachlich verglichen. Ich habe bemerkt, dass es 13 vokale in französischer Sprache gibt und deswegen habe ich die französische Sprache ausgewählt. In Bezug auf diese Vokale habe ich entschieden, dass der Schlagzeuger je ein Instrument wählen sollte, das nach seiner Vorstellung (nicht nach meiner!) wie [a]–[o], [o:]–[u:], [i]–[e] etc. klingen sollte. Es sind Paare. Das bedeutet, es sind 7 Instrumente für 13 Vokale. Der Schlagzeuger sucht die Instrumente mit der Idee, dass er eine Sprache nachahmen soll. Ich habe aus *Leben des Galilei* verschiedene Szenen ausgesucht. Ein Monolog von Galileo, dann eine Diskussion zwischen Galileo und Sarti. Es gibt eine Szene, wo die Soldaten den Menschen eines Hauses verbieten, heraus zu kommen, wegen der Pest in der Stadt. Dann gibt es eine Szene mit einem Salon von Intellektuellen. Sie alle sprechen, aber niemand hört. Diese Szenen sind dramatische Szenen und sollen mit Instrumenten dargestellt werden. Sie sehen, die Idee kommt von irgendwo und durch Veränderungen entsteht ein Stück: *toucher* für Schlagzeug, wo er spielt, aber er macht auch Theater! Ein Schlagzeuger, der wirklich ein Drama nachahmen sollte mit den Instrumenten und auch mit seiner Stimme und auch mit seinem Gesicht – also hier sind drei Sachen, er fängt an zu spielen und zu sprechen. Später gibt es ein anderes Stadium, wo er nur mit den Lippen nachahmt, was er sagt, aber man hört es nicht. Es klingt nur das Instrument. Und am Ende sollte das Publikum irgendwie verstehen; nicht, was er spricht, aber dass er etwas Wichtiges mitteilt. Also diese Entwicklung einer Idee zu einem total anderen Resultat. Das ist ein Beispiel, wie Theater entsteht und auch die körperliche Aktivität.

K.S.-W.: Woher kam die Idee zu *?Corporel*?

V.G.: Also, nach dem sechsten oder siebten Stück habe ich zunächst andere Stücke von *Laboratorium* gemacht, je nach meiner aktuellen Einstellung, würde ich sagen. Und am Ende habe ich entschieden, das fehlende Schlagzeug-Stück zu machen. Ich erinnere mich, dass ich anfing zu überlegen für welches Instrumentarium ich es machen sollte. Und die letzte Entscheidung war, dass ich kein Instrument brauche. Wenn es kein Instrument gibt, gibt es nur den Körper. Also sind es Körpergeräusche. Das war die Idee. Dann habe ich angefangen auf meinem Körper zu studieren, wie es an unterschiedlichen Stellen klingt. Es gibt eine unglaubliche Palette an Geräuschen verursacht durch Schläge auf den Körper. Aber in der Mitte des Stückes, wo er auf dem Boden liegt und schläft – Geräusche vom Schlafen und so weiter – dachte ich, ich sollte irgendwie die Erfindung von jemandem, der anfängt zu sprechen, verarbeiten. In der Geschichte, bevor man Worte ausgesprochen hat, hat man Tiergeräusche gemacht. Also, es gibt einen Satz von dem Dichter René Char: »Die Geschichte der Menschheit besteht aus einer langen Aneinanderreihung von Synonymen für denselben Begriff.« Und man soll es –

moralisch gesehen – vermeiden, dass man immer dasselbe Wort ausspricht. Ich habe sehr oft Aufführungen gesehen – es ist ein Modestück, besonders in Amerika –, aber niemand, weil es nicht geschrieben ist, ist bisher auf die Idee gekommen, dass er so anfangen soll zu sprechen, als ob er nie zuvor gesprochen habe. Voilà. Also diese Art von Stück benutzt eine Art Intelligenz – und diese Intelligenz ist nicht Routine.

K.S.-W.: War Ihr Interesse am Körper von musikhistorischen Entwicklungen motiviert, wie zum Beispiel als Reaktion auf die serielle Musik?

V.G.: Ich respektierte das Serielle als ich anfing zu komponieren. Das war im 20. Jahrhundert. Heutzutage benutze ich andere Methoden. Weil ich ein Blasinstrument spiele, gibt es eine Verbindung mit dem Sport, dem Atem und dem Körper. Sehr schnell habe ich angefangen, gleichzeitig zu spielen und zu singen. Besonders bei mir gibt es einige Stücke, die eine totale Mischung sind von sprechen, singen und spielen. Ich habe eine Serie von Stücken: *Discours*. Schon der Titel zeigt, dass man etwas darstellt oder spricht. Also: Ich habe angefangen mit einem Solostück für Posaune und Elektronik, weil ich damals glaubte, dass die Elektronik eine Brücke schlagen könnte zwischen dem Instrument und der Sprache. Aber sofort danach habe ich in Köln – ich war Professor für Posaune – ein Quintett gemacht für fünf Posaunen, und ich habe dieselbe Problematik von *Discours* auch auf andere Instrumente angewendet. In der Mitte der acht Stücke, die nachher gefolgt sind, gibt es immer dasselbe Verfahren: Man fängt an mit den Geräuschen der Aussprache von Konsonanten und Vokalen, dann die Mischung von dem Stimmlichen mit dem Klang der Posaune oder der Instrumente und in diesem Triangel, wo der goldene Schnitt ist, fängt dann ein Diskurs an, und dieser Diskurs ist ein Diskurs über die Verbindung zwischen dem Klang der Posaune und der Stimme. Wirklich jedes Fragment von Vokalen und Konsonanten wird dargestellt durch die Fähigkeit die Sprache, den Gesang und das Spiel zu mischen. Man versteht, dass etwas passiert, aber man versteht nicht, was der Inhalt ist. Dies findet sich in *Discours II* für fünf Posaunen, *Discours III* für fünf Oboen, *Discours IV* für drei Klarinetten – alle drei spielen Kontrabassklarinette, Bassklarinette, normale Klarinette und Piccoloklarinette –, *Discours V* für vier Saxophone, *Discours VI* für Streichquartett auf einen Text von Eduardo Sanguineti, *Discours VII* für ein Blechbläserquintett, *Discours VIII* für Holzbläserquintett und *Discours IX* für zwei Klaviere – und dann ist Schluss! Warum? Weil das Klavier am Weitesten entfernt ist von dieser Problematik der Mischung des Klanges mit Vokalem.

K.S.-W.: Ich habe noch eine Frage zu *?Corporel*? Dem Stück wird gelegentlich die Tendenz attestiert, als Gegenkonzept zu serieller Musik den unmittelbaren Körper zu feiern.[15] Entspricht das Ihrer Absicht?

V.G.: Nicht bewusst. Es ist sicher etwas davon drin, aber ich habe nicht darüber nachgedacht.

15 Vgl. beispielsweise das Interview der Verf. mit Robin Hoffmann vom 15. Oktober 2016 in Frankfurt a.M., siehe Anhang, S. 302.

K.S.-W.: Demgegenüber steht die Tendenz, den Körper als Kulturprodukt anzusehen.

V.G.: Das war für mich kein Thema der Reflexion. Ich würde es so sagen: Mein Leben ist wirklich glücklich. Ich wurde in Frankreich geboren, in einem Revier von Arbeitern. Mit 13 bin ich nach Jugoslawien gegangen. Das ganze Gymnasium und die Universität habe ich in einem kommunistischen Land gemacht. Kommunistisch, aber Tito – nicht Stalin! Mit 14 bin ich zur Musikschule gegangen mit Posaune. Mit 17 war ich schon engagiert als Posaunist in der Bigband von Radio Ljubljana. Dann habe ich mit 20 ein kleines Stipendium bekommen um nach Frankreich zu gehen für drei Monate. Ich habe sofort angefangen in Jazzclubs zu spielen. Dann habe ich am Conservatoire National Supérieur de Musique studiert. Dann habe ich angefangen als Studiomusiker zu arbeiten mit allen möglichen Aufnahmen jeglicher Musik. Mit 26 bemerkte ich, dass ich nichts weiß über das Schreiben von Musik. Ich habe dann 4 Jahre bei René Leibowitz studiert. Dann ein Jahr in Berlin bei Luciano Berio, und dann, mit 31, habe ich mein erstes Werk gemacht. Nicht eine Klaviersonate oder einer Violinsonate, sondern sofort ein riesiges Ding für drei kleine Chöre, drei kleine Orchester und einen Rezitator mit Versen von Majakowski. Eine Kantate von 30 Minuten. Es ist nicht diese gewöhnliche Art von Schulausbildung. Außerdem haben mir diese Lehrer gesagt, was zu lesen ist. Zum Beispiel, als ich am Ende mit Berio studiert habe, haben wir kaum über Musik gesprochen. Er hat sich sehr für Lévi-Strauss usw. interessiert. Nach einigen Unterrichtsstunden sagte er: »Du weißt das Notwendige. Wenn du Ideen hast, komponiere. Wenn du kopierst, höre sofort auf. So wirst du zumindest keinen Schaden verursachen.«

K.S.-W.: Haben Sie beim Komponieren daran gedacht, dass ?Corporel auch von Frauen gespielt werden wird?

V.G.: Oh, das ist wirklich eine Geschichte! [lacht] Ich war ein Semester in San Diego an der Universität und es kam eine sehr schöne Frau und sie sagte zu mir, es würde sie stören, dass ich ?Corporel topless angedacht hatte. Ich hatte wirklich nie darüber nachgedacht. Normalerweise, dachte ich, hat eine Frau so einen hautfarbenen Anzug, wie eine Tänzerin, der wie nackt aussieht. Ich war ein bisschen erschrocken und habe ihr gesagt: »Sie können machen, was Sie wollen.« Sie hat das dann gemacht – mit ganz nacktem Oberkörper. Dann hat die Geschichte angefangen, dass zwischen Frauen ein Wettbewerb entstanden ist, wer sich traut, sich topless zu machen. Vor zwei Jahren war in Genf ein internationaler Schlagzeugwettbewerb mit dem Stück als Pflichtstück. Unter den acht Finalisten gab es sieben Frauen. In einem solchen Wettbewerb haben sie sich natürlich nicht getraut, es nackt zu machen. Aber in der Mentalität bei Frauen – es ist eine Frage. Die Geräusche auf nacktem Körper sind ganz klar verschieden im Vergleich zu hinter einem Stoff. Ich schwöre Ihnen, ich habe an dieses Problem nie gedacht. Aber es ist das Stück – ich habe von der GEMA die Information –, das am Meisten gespielt wird, noch heute.

K.S.-W.: Überrascht Sie das?

V.G.: Total. Ich betrachte das als eine Studie im Rahmen von Laboratorium. Alles andere haben sich Andere ausgedacht.

K.S.-W.: Ich würde gerne nochmals auf die Haut zurückkommen. Die Haut ist die Kontaktfläche zwischen dem Außenkörper und dem Innenkörper. Außerdem ist sie der Ort, an dem man betrachtet und berührt wird. In Bodypercussion-Stücken ergibt sich für den Interpreten dabei eine doppelte Wahrnehmung. Man bespielt sich, betastet sich und spürt dies gleichzeitig.

V.G.: Natürlich. Haben Sie das andere Stück, toucher, gehört?

K.S.-W.: Ja.

V.G.: Gut gemacht oder schlecht?

K.S.-W.: Ich würde sagen gut.

V.G.: Es gibt einen Schlagzeuger, Jean-Pierre Drouet, sehr intelligenter Mann. Dieses Stück ist ungefähr 40 Jahre alt. Er hat es damals gemacht. Wir waren mit unserer Gruppe in Donaueschingen, dort war die Uraufführung von 18 Stücken aus Laboratorium. Dafür hat er mehr als drei Monate geübt und nur $\frac{3}{4}$ der Abschnitte gemacht. Später hat mich jemand des ensemble intercontemporain angerufen und gesagt: »Dein Stück toucher wird gespielt.« Und ich frage: »Von wem?« Er nennt einen Namen, den ich nicht kannte. Ich habe nach der Telefonnummer von diesem Mann gefragt. Ich habe ihn angerufen und ihm gesagt: »Sie spielen das Stück – aber das ist in vierzehn Tagen.« – »Ja, ich hatte keine Zeit, wissen Sie, aber Sonntag, werde ich ein bisschen gucken.« Ich habe ihm natürlich verboten, das Stück zu machen. Seit dieser Zeit ignoriert mich dieses Ensemble. [lacht] »Wie? Ein Komponist traut sich, ein Stück zu verbieten?!« Ein Schlagzeuger hat Reflexe und die Reflexe sind links – rechts. Badabum-badabum-badabum oder irgendwas. Hier muss er aber für jedes Wort Entsprechungen finden. Beispielsweise, wenn ein Wort drei Konsonanten und Vokale hat, es bedeutet, dass er überlegen muss: a ist hier, b ist hier. Das Diktat, wo man sich bewegt, ist durch einen Text vorgegeben und nicht durch Noten. Haben Sie noch ein bisschen Zeit? Dann führe ich Ihnen das Video der Performance von Drouet vor. [Unterbrechung des Interviews][16]

Es ist eine Mischung des Textes, der Präzision der Sprache, der Geste, alles ist synchron. Am Anfang war dieses Stück für mich eine Studie über Schlagzeug und Sprache. Drouet hat es unzählige Male aufgeführt und einen Film davon gemacht. Drouet hat dann angefangen sich darauf vorzubereiten, auf eine Art das zu bewältigen, so dass er überhaupt nicht mehr denkt. Man hat den Eindruck, dass der Körper geteilt ist. Die Hände, der Körper, folgt wirklich dem Text insofern, dass auch theatralisch gesehen die Gesten, der Mund oder die Augen synchron sind mit dem Inhalt des Stückes.

---

16 Es folgte die Wiedergabe des folgenden Videos auf YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=XbsXAgIuTm0, letzter Zugriff: 1.9.2019.

K.S.-W.: Ist ein solch theatralischer Aspekt, wie er hier und bei ?Corporel vorhanden ist, auch bei Res/As/Ex/Inspirer vorhanden? Kann man bei den dort durchgeführten extremen Atemprozessen überhaupt noch Theater spielen?

V.G.: Ich habe nie darüber nachgedacht. Ich kann dazu nichts sagen. Die Gedanken eines Komponisten sind anders als die Gedanken eines Analytikers, der irgendwie in Worten versucht zu erzählen, was da steht. Während ich dieses Werk gemacht habe, hatte ich keine Ahnung, welches Spektakel da entstehen könnte.

K.S.-W.: Wie ist es mit Publikumsreaktionen? Wird bei diesen Stücken zum Beispiel auch gelacht?

V.G.: Auch, ja. Aber es ist auch bei toucher wegen der Texte von Brecht. Das ist ein unglaubliches Theaterstück. Humor hat damit zu tun, was Sie sind als Mensch. Es gibt Leute, die keinen Humor haben. [lacht] Ich glaube, Humor ist wirklich eine tief persönliche Sache. Es ist eine Gabe.

K.S.-W.: Es gibt Komponisten, die es nicht mögen, wenn gelacht wird.

V.G.: Das bedeutet, dass sie keinen Humor haben. [lacht]

K.S.-W.: Wie ist es mit der Bedeutung von Gesten? Gesten rufen automatisch bestimmte Assoziationen hervor. Haben Sie darüber nachgedacht?

V.G.: Nein. Wenn Sie etwas schöpfen, dann sind Ihre Gedanken ganz anders orientiert als bei dem Zuschauer, der beobachtet. Die Beobachtung hat wirklich damit zu tun, was sie sind als Mensch, was Sie erlebt haben. Jemand, der einen Krieg erlebt hat, hat einen ganz anderen Humor. In Frankreich – vielleicht, weil die Franzosen die ersten waren, die die Revolution erfunden haben, und dass sie die Kirche und den Staat getrennt haben, – das befördert Humor. [lacht]

K.S.-W.: Gab es Publikumsreaktionen, die Sie überrascht haben?

V.G.: Ich glaube nicht. Natürlich war ich als Anfänger vielleicht manchmal beleidigt. Aber das ist vorbei.

5. Interview mit Heinz Holliger vom 16. Dezember 2017 in Basel[17]

K.S.-W.: Der zentrale Auslöser für meine Forschungsidee war die künstlerische Auseinandersetzung mit »(t)air(e)«, das ich oft selbst aufgeführt habe. Ich fand es faszinierend, dass ich bei dem Stück nicht nur als Musikerin auf der Bühne im traditionellen Sinne eine Partitur interpretiere, sondern dass man existentielle körperliche Prozesse unmittelbar durchlebt. Man verliert zu einem gewissen Grad die Kontrolle über musikalische Prozesse und unterwirft sich den eigenen Körperfunktionen. Genau das ist es, was mich an Werken wie »(t)air(e)« oder Cardiophonie interessiert. Wie sehen Sie die Rolle des Interpreten zwischen traditioneller Interpretation und Unterwerfung unter eigene Körperprozesse?

H.H.: Ich schlage vor, dass wir das Stück im gemeinsamen Durchlesen besprechen. »(t)air(e)« ist insofern ein Sonderfall, da ich verschiedene instrumentale Funktionen bis an die Extreme dehne: Ich verlange, dass etwas molto espressivo gespielt werden soll, wenn gar keine Energie mehr im Körper ist, sodass quasi der Körper und der Ausdruck gegenläufig sind. Das interessiert mich extrem. Dieses Phänomen hat man zum Beispiel auch im Kammerkonzert von Alban Berg, wo die Geige col legno tratto eine wunderbare Melodie spielt, aber es ist, wie wenn ihre Stimmbänder zerschnitten wären, sie nicht mehr singen kann. Aber sie singt eben trotzdem und dadurch gewinnt es vielleicht sogar noch an Expressivität, wie wenn sie es mit einem schönen Geigenton interpretierte. In meinem Stück Psalm nach Paul Celan ist das Wort »Gott« immer durch »niemand« ersetzt. Nach der jüdischen Tradition wird »Jahwe« nicht ausgesprochen. Also: »Gelobt seist du, niemand.« Und dieses Stück ist eigentlich fast das Abbild einer musica negativa, theologisch gesprochen, da der Name Gottes nicht ausgesprochen werden darf, aber gleichzeitig auch der Name Gottes mit dem vollen Klang verbunden ist, mit dem Ton. Hier hat man den Eindruck, als würde ein riesiger Teppich über den Chor gelegt und es kommen nur noch ganz kleine Ränder unter dem Teppich hervor: die ganz hohen Töne oder die ganz tiefen Strohbasstöne. Sonst hört man alles stimmlos gesprochen, gehaucht, wie mit durchgeschnittener Kehle gesungen. Man könnte das Stück auffüllen mit den ursprünglichen Tönen, aber es ist wie ein klangliches Negativ, so dass zum Schluss das Wort »niemand« nicht mal mehr mit Atem gesprochen wird, sondern nur noch mit Mundbewegungen. Ähnliches habe ich auch in der Oper Come and go gemacht.

»(t)air(e)« ist das Zentrum des Scardanelli-Zyklus. Von Hölderlin zu Scardanelli gibt es quasi eine Schallmauer, eine Glaswand. Dass der gleiche Mensch unter anderem Namen so schreibt, wie er vielleicht mit 17-18 Jahren in Maulbronn im Stift geschrieben hat – in Blankversen, in akustisch völlig reinen Reimen, was es im Deutschen sonst selten gibt – und den Namen Scardanelli annimmt, das ist eine Art Verweigerungshaltung. Aber gleichzeitig auch ein Zu-sich-kommen, das wirklich in die Essenz des Menschen eindringt. Auch in den Chören kommt es vor, dass die Stimmen jubilieren,

17 Die Transkription wurde auf Wunsch des Komponisten von der Verfasserin dieser Arbeit sprachlich überarbeitet. Heinz Holliger hat sie daraufhin selbst nochmals sprachlich wie auch inhaltlich geringfügig überarbeitet und sie in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

aber im Einatmen jubilierend singen, wobei sie hinsichtlich der Produktionsvorgänge »falsch« singen. Oder dass man eben am Ende, wenn die Lungen leer sind, zum Beispiel auf »Menschheit« eine riesige Vokalise singt und gleichzeitig auch mit geschlossenem Mund das Wort »Menschheit« aussprechen muss. »(t)air(e)« und diese Chöre sind gleichzeitig entstanden. Ich sehe gar keinen großen Unterschied zwischen diesen Werken. Und ich sehe es auch nicht, wie Sie es beschrieben haben, dass der Instrumentalist in einen anderen Zustand gerät – für mich ist es völlig normal, dass man in diesem Zustand eben ist, wenn man Musik macht. Bei »(t)air(e)« empfindet man mit der Flöte das Atmen ganz direkt – viel mehr als bei Bogenstrichen, oder bei der Oboe, wo man sehr wenig Luft braucht und dann ganz schnell atmet. Die Flötenatmung ist ungefähr im normalen Tempo des Aus- und Einatmens. Das Stück hätte ich, glaube ich, wirklich für kein anderes Instrument schreiben können, weil das Mundstück so offen liegt. Es gibt kein Mundstück, dass im Mund drin ist oder das unsichtbar ist, sondern alles ist direkt: Körper und Instrument sind eine Einheit. Das Instrument ist nur die Verlängerung der Atemwege des Körpers. Außerdem kommen in »(t)air(e)« ganz viele – ich würde fast sagen – »konkrete« Elemente hinzu, wie zum Beispiel die Dreiklänge im Frühling I des Scardanelli-Zyklus. Es gibt zudem chromatische Motive, die sonst in meinen Stücken auch oft vorkommen und die auch bei Webern vorkommen könnten in opus 10, 6 oder 9 zum Beispiel.

Die Flöte spielt ihre Melodie zu Anfang mit extrem dunklem Ton. Zuerst kommt einfach der Atem, und der wärmt schon quasi den Körper der Flöte, und dann – in dem Atem – erscheint allmählich der Ton. Wenn dieser Ton da ist, sind die Lungen schon zu 2/3 leer. Die Melodie muss mit dunklem Ton, der wenige Obertöne hat, in einem molto espressivo in ppp gespielt werden, wie aus alter Zeit. Das ist schön im Klang und dunkel und sehr misterioso und leise, aber wichtig, ist, dass einfach dieser Filter, dieser Teppich auf dem Instrument ist, sodass die Flöte nicht mehr ganz so klingt, wie man es von einer Flöte eigentlich erwarten würde. Und dann sind auf dem Scardanelli-es die Lungen fast leer. Das es ist auch bei Schumann und Schubert ein Symbol, und wenn Schumann von sich spricht, ist es meistens in Es-Dur oder es-moll. Dann presst man noch den letzten Rest des Atems heraus, wie ein Seufzen oder wie jemand, der fast am Ersticken ist. Plötzlich erscheint so etwas wie ein Zurück, wie wenn man den ganzen Atemvorgang zurücknähme. Es wird von hell zu dunkel vokalisiert, aber gleichzeitig im Einatmen. Und es folgt die völlige Paralyse, man darf nichts bewegen und nach dieser unglaublichen Spannung, wenn man so lange eingeatmet hat ohne auszuatmen, kommt eine plötzliche Explosion und schon wieder der kaputte Ton. Es ist so geschrieben, dass es ganz den Funktionen des Atmens entspricht. Nur setzte ich das normale Atmen außer Funktion, es ist ein anderes Atmen, wie wenn man eine Minute einen Ton aushalten muss auf einem Streichinstrument ohne Bogenwechsel. Langsam kommen natürlich die Nerven ins Spiel, die Zittern verursachen. Nach diesem Zitterton, der sich übrigens so wie eine Subdominate zum es verhält: as-scardanelli: es-as, sinkt der Ton schließlich ab, aber in Mikrointervallen, ganz ganz müde und immer langsamer. Und dann heißt es »unmerklich einatmen«, was der Zuhörer gar nicht realisieren sollte, so als wenn alles weiterginge. Dabei denke ich zum Beispiel an den ganzen Gedichtband Atemwende von Celan oder an den Ausdruck »am äußersten Atemzipfel« bei Nelly Sachs. Beide sind Leitfiguren für mich. Dann kommen Dinge vor, die eigentlich in einem normalen

Instrumentalstück vorkommen könnten: Etwa Doppelzungenstaccato, aber im Einatmen. Dadurch wir der Klang völlig verändert. Der letzte Ton ist ohne Zungenstoßen, nur Zwerchfell, und wieder auf es. An dieser Stelle hat man nicht mehr sehr viel Luft, aber muss über die Quinte in die Duodezime in die Doppeloktave überblasen – vom tiefen Griff in die Obertöne – und ganz zum Schluss erfolgt ein völlig panisches, ganz schnelles Einatmen und sehr langsames Ausatmen. Beim Ausatmen erscheint äußerst langsam und mit letztem Atem wieder so eine webernsche Melodik, wie »aus alter Zeit«, aber verzittert, wie in der »äußersten Atemspitze«. Danach macht sich dieses Einatmen selbständig, wie als semiotisches Zeichen. Es hört sich an wie schluchzen. Es ist kein physisches Ein- und Ausatmen, sondern wirklich ein espressivo-Zeichen, keine Atemübung! Mir ist vielmehr wichtig eine emotionale Situation auszudrücken. Beim zweiten Mal erscheint es nur noch im Einatmen, man wagt nicht mehr auszuatmen, wie im Schreck. Und dann – plötzlich –wieder eine Explosion, aber mit geschlossenem Ansatz. Man ist jetzt völlig eins mit dem Instrument. Also nicht mehr der Ansatz über die Kante, sondern direkt ins Instrument. Es entstehen Jet-Obertöne. Wenig später kommt die Terz zum Grundton als Herzschlag. Ein Herz schlägt ja nicht im Dreivierteltakt, wie es so schön heißt, und auch nicht im Tempo 60, wie es im Wozzeck heißt. Es schlägt ungefähr im Verhältnis Systole und Diastole in Quintolen. Wenn man die Flöte wieder ausdreht, kommt die Luft wieder über die Kante, und man hört die Resonanz des d, der Grundton der alten Traversflöte. Über diesem Grundton, bei wenig Atem, hört man schließlich Whistletöne, wie wenn man über einen Kamm bläst oder ein Seidenpapier. Das ist wieder eine Echo-Entsprechung zu den vorherigen Obertonreihen und wird in verschiedenen Tempi mit dem Herzschlag gemischt, der immernoch hörbar ist. Die Flöte, könnte man sagen, ist der Körper. Im letzten Teil erscheinen ständig Pausen, aber keine Pausen, wo man sich ausruht, sondern wo man hört, wie diese Melodie weiterklingt, als wäre sie unter Wasser und würde plötzlich auf- und wieder untertauchen. Am Schluss steigt eine Figur auf, die von meinem Ton h bis zum a von Aurèle Nicolet geht. Das ist quasi eine Signatur. In dieser Art Epilog oder Coda ist es diese Ruhe, die irgendwie ein bisschen unheimlich wird, weil die Melodie plötzlich verschwindet und wiederkommt. Das ist in Atembogen ganz ähnlich. Den ganzen Schluss zum Beispiel hört man nicht mehr, aber alle spielen ganz intensiv und der Dirigent dirigiert etwas völlig anderes – ein Zitat aus Musik für Saiteninstrumente von Bartok, das sich immer weiter verlangsamt. Je langsamer die Dirigierbewegungen werden, desto weniger hört man die Instrumente, obschon sie weiterspielen. Diese Ideen setzen sich in vielen Stücken fort.

K.S.-W.: Diese Stellen, die sich am Rande des Erstickens abspielen, die haben eine unheimliche Kraft für den Interpreten, wie auch für die Zuhörer. Der Interpret scheint sich dort als lebenden Organismus zu spüren und Erstickungsprozesse wirklich zu durchleiden, denn er kann an diesen Stellen nicht mehr bewusst gestalten.

H.H.: Wenn man Schumann spielt, durchleidet man auch ganze menschliche Tragödien genau wie bei Schuberts Die Unvollendete – das ist Musik aus dem Jenseits. Aber auch, wenn ich alte Musik interpretiere, bin ich der Gleiche, wie wenn ich »(t)air(e)« kompo-

niere. Das ist für mich kein Unterschied. Ich habe den Text »META TEMA ATEM«[18] verfasst, wo ich »Breath« von Beckett zitierte. Der Geburtsschrei und der letzte Atemzug, das sind Anfang und Ende dieses Riesenstückes, das ein Leben lang dauern könnte oder so lange, wie es Menschen gibt, dauern könnte, obschon es nur eine Minute dauert. Das Atmen ist für mich keine technische Übung, allein schon weil ich Berufsatmer bin. Das empfinde ich als selbstverständlich. Als Dirigent probiere ich alle Streicher auch zum Atmen zu bringen und auch die Pianisten. Da ist es noch schwieriger sich vorstellen, dass auch ein mechanisch produzierter Hammerschlag auf eine Saite die Geburt eines Klanges oder das Ausklingende der Tod eines Klanges sein kann. Das ist vielleicht auch der Grund, warum mich elektronische Musik überhaupt nicht interessiert, weil ich diese Verbindung von Psyche und von Klangproduktion und eben auch Physis überhaupt nicht spüre. Ich habe zwar ein Stück gemacht, den Introitus, eine Pfingstmesse, in dem ich weißes Rauschen verwendet habe. Aber es klingt wie Atemmusik, ähnlich wie Pneuma, es ist körperliche Musik. Auch interessieren mich die technischen Möglichkeiten, wie man eine Körperlichkeit in ein mechanisches Instrument hineinprojizieren kann. Ich habe die Orgel verkörperlicht, indem ich zum Beispiel Choralmelodien zitiere und dann die Vokale über Vocoder darauf spreche, so dass die Klänge der Orgel wirklich sprechen. Und am Schluss, wenn die Orgel in die tiefsten Frequenzen ansinkt, fangen ihre Bässe plötzlich an richtig zu sprechen. Das handelt von der Erblindung des Klanges. Das Licht und der Klang sind Parallelen.

K.S.-W.: Roman Brotbeck hat geschrieben, dass sich in Bezug auf den Scardanelli-Zyklus das Verhältnis zwischen Komponist und Interpret demjenigen zwischen Täter und Opfer annähert.[19]

H.H.: Also, ich empfinde einen Interpreten nicht als Opfer und mich nicht als Täter. Sondern ich möchte, dass beide gleich intensiv die Musik spüren, dass das, was ich geben kann oder zu geben versuche, irgendwie eine Resonanz hervorruft im Körper eines anderen Interpreten, aber vor allem im Geiste, in der Seele eines anderen Interpreten. Ich kenne wirklich alle Instrumente ziemlich genau, weil ich ständig in der Praxis tätig bin. Das ist wie früher, als Interpret und Komponist eins waren. Ich schreibe nie etwas Unmögliches, wenn man das so sagen kann, aber ich probiere einfach den Interpreten an die Grenzen zu führen, gerade weil ich ihn so hoch schätze, sodass ich meine, er könnte etwas entdecken in meiner Musik. Es ist schwierig, weil ich den ganzen Spielvorgang bzw. Singvorgang eines Interpreten in ein Netz von Bezügen einbringe. Das ist mir wichtig. Ich will nicht eine Melodie zeigen, die ein bisschen zittert und nicht mehr klingt, sondern ich will zeigen: Dieser Mensch probiert noch sehr expressiv zu spielen,

18 Holliger, »META TEMA ATEM«, 165-167.

19 »Der Interpret wird Exerzitien unterworfen, die auf das Existentiellste seiner Persönlichkeit zielen. Wenn Holliger mit einem ganzen Arsenal von Anweisungen, die gegen die sogenannte Natur verstoßen […], alle natürlichen oder eingeübten Verhaltensweisen der Interpreten blockiert und lähmt, nähert sich das Verhältnis zwischen Komponist und Interpret jenem zwischen Täter und Opfer an. Und indirekt überträgt sich dieses Verhältnis auch auf das Publikum.«Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, 152.

auch wenn er schon am Ende seines Atems ist. Und das ist etwas völlig anderes! Bei mir ist das klangliche Ergebnis nicht im Vordergrund, sondern die Produktionsbedingungen eines Klanges. Da treffe ich mich ein bisschen mit Helmut Lachenmann. In den 1970er Jahren waren wir »auf gleichen Pfaden«,[20] wie er es beschrieben hat. Bei mir ist jedes neue Stück eine Entdeckungsreise. Ich möchte nie so einen Zettelkasten von Möglichkeiten haben, die man einfach so abrufen kann. Ich möchte immer die Stimme neu entdecken, das Instrument neu entdecken! Einfach wie ein Kind auch die Welt kennenlernen, alles entdecken oder sogar etwas auseinandernehmen, um zu schauen, was drin ist.

K.S.-W.: So etwas muss man als Interpret ja auch in ähnlicher Weise tun, um die Klänge zu entdecken.

H.H.: Ja, vielleicht etwas Neues in sich zu entdecken. Ich bin wirklich ein extremer Ohrenmensch. Aber Klangeffekte zu schreiben, das interessiert mich überhaupt nicht. Ich dirigiere ständig Debussy und kenne wirklich die differenzierteste Klanglichkeit. Mir sind fast alle Stücke, die ich höre, viel zu grob gestrickt. Boulez hat das so genannt: »anekdotisch schreiben«. Wenn man für ein Instrument wie das Xylophon ein Glissando über die schwarzen Tasten schreibt, nur weil es eben diese Töne gibt, dann beschreibt man nur das Instrument und macht nicht wirklich Musik. Dass man diese Gegebenheiten kennt, ist wichtig, aber nicht die Hauptsache, sondern hinter den Klängen noch etwas mitzudenken. Die Unmöglichkeit überhaupt noch zu singen, wie in Psalm. Das ist ja nicht ein schönes Stück, wo man Atem hört und Klang, sondern das ist ein Stück über den Verlust des Klanges, dass die Menschheit den Klang verliert, dass es nach dem Holocaust einfach, wie Adorno sagt, eine Sünde ist ein Gedicht zu schreiben. Es ist mir wichtig keine literarischen Botschaften zu geben, sondern über den Klang zu sprechen oder – wie in Romancendre – wirklich von dieser Verbrennung der Schumannschen Romanzen für Cello und Klavier zu sprechen, zu erforschen, wie die Asche dieses Stückes geklungen hat. Natürlich schreibe ich viele instrumentale Neuheiten für die Instrumentalisten, aber das ist völlig sekundär, der Klang muss total integriert sein, und es ist wichtig immer daran zu denken: Woher komme ich? Wohin gehe ich?

K.S.-W.: Ich empfand es als große Herausforderung im Rahmen einer Rundfunkaufnahme von »(t)air(e)« die Erstickungsprozesse zu vermitteln.

H.H.: Ja, das ist dann schwieriger, dann klingt es mehr als absolutes Klangstück und das muss natürlich trotzdem Bestand haben.

K.S.-W.: Aber die visuelle Ebene ist Ihnen schon auch sehr wichtig?

H.H.: Sicher. Mir ist auch wichtig, dass man mit der Wahrnehmung spielt und beispielsweise kaum mehr genau merkt, wer spielt, sodass ein Instrument wie maskiert klingt durch ein anderes Instrument. Diese Idee findet sich auch in der Unvollendeten

20 Lachenmann, »Über Heinz Holliger«, 307.

von Schubert, wenn Klarinette und Oboe zu einem dritten Instrument verschmelzen. Oder bei Debussy, wenn das Solocello in La mer und das Englischhorn oder in Les Parfums de la nuit aus Iberia die Bratsche mit der Oboe zusammenspielt. Es ist mir ganz wichtig, dass man nie das Instrument beschreibt, das man braucht, sondern dass das Instrument nur ein Teil des Körpers ist. Bei Cardiophonie hatte ich ursprünglich auch die Idee, es für Flöte zu schreiben, und dann dachte ich, dass ich so etwas Aurèle Nicolet nicht zumuten kann. Ich habe es eigentlich nur für Oboe geschrieben, weil ich dachte: wem sonst kann ich das zumuten? Ursprünglich sollte es ein Stück für Aurèle Nicolet werden, welches Kontraverses hieß, also »versis« = Gegenverse, Gegengesang. Ich habe mich später aber – außer der Posaunenstimme und Saxophonstimme – nie um andere Umsetzungen als für die Oboe gekümmert, obschon es auf allen Blasinstrumenten spielbar wäre. Die Individualität des Instruments spielt in dem Stück überhaupt keine Rolle. Es muss einfach ein Instrument sein, das vom Atem langsam bis zum Klang kommt und den Klang zerstört. Das ist auch der Weg, den das ganz frühe Orchesterstück Pneuma von mir beschreibt: von weißem Rauschen über das Atmen über die Artikulationen des Atmens, und nach den Artikulationen kommen langsam Resonanzen hinzu. Und wenn der Klang wirklich kommt, ist er ein ganz komplexer Klang in Multiphonics sowie Akkorde aus Mundorgeln und Shō. Man kann nie eine Tonhöhe definieren. Es sind ganz komplexe, fast geräuschartige Klänge. Diese Stücke sind ein bisschen schematisch geschrieben, so wie ein Baumeister langsam Ziegelstein auf Ziegelstein setzt und dann ein Gewölbe herstellt und dann vielleicht noch einige organische runde Formen miteinbringt. Das ist nicht so wie »(t)air(e)«, das so ständig hin und her schlägt zwischen Schweigen und Sagen. »(t)air(e)« hat das »te« in Klammern und das »air« dazwischen: das ist auch Lied, ist auch Atem und Luft. Dann gibt es »se taire«, schweigen, aber »taire« selbst heißt verschweigen, nicht sagen. Das parallele Stück ist das andere Flötenstück (é)cri(t). Da sind wieder »e« und »t« in Klammern und in der Mitte ist statt Hauch oder Atem oder Lied der Schrei. Das ist das pure Gegenstück zu »(t)air(e)«. Die Flöte, die immer so schön leise spielen kann, wird gefordert einfach extrem dramatisch zu spielen. Das leitet sich aus der Art und Weise ab, wie Aurèle Nicolet Flöte gespielt hat. Er hat nicht diese Salonflöte, diese parfümierte Flöte, die man so oft hört, gespielt, sondern das war eine ganz existenzielle Art Musik zu machen. Darum waren wir uns auch so nahe. Das sind solche Musiker, wie Thomas Zehetmair, Isabelle Faust und Patrizia Kopatchinskaja, die wirklich fähig sind beispielsweise im Geigenkonzert von Schumann ein Individuum darzustellen, das schreit, das seufzt, das jubiliert, das probiert noch zu fliegen, aber die Flügel sind beschnitten, das probiert zu tanzen, aber es hat bleierne Füße. Es muss jemand sein, der sich in diese Welt völlig einfühlen kann. Und das ist mir in der Musik das Wichtigste. Es interessiert mich nicht, Musik von der Stange – Konvektion – zu liefern.

K.S.-W.: Wie kam es zu (é)cri(t) als Gegenstück zu »(t)air(e)«? Das Stück ist ja sehr viel später entstanden.

H.H.: Das war nicht als Gegenstück gedacht. Es war eigentlich ein Stück für die Beerdigung eines Freundes. Dann dachte ich: Das ist viel zu dramatisch, das können wir nicht auf einer Beerdigung spielen und habe es dann weggelegt und das Flöten-

trio pour Roland Cavin geschrieben. Über ein Jahr später habe ich zufällig die Blätter wiedergefunden und fertig komponiert. Jetzt ist wieder ein Stück in Memoriam Aurèle Nicolet entstanden: sons d'or. Das bezieht sich eigentlich auf »Golden wehen die Töne nieder« – das Motto von Lied. Da sind noch mehr Geheimnisse drin, wie auch in der Sonate (in)solit(air)e.

K.S.-W.: Sind die Symbole, Andeutungen, Zitate und Wortspiele dieser Werke irgendwo schriftlich aufgeschlüsselt?

H.H.: Nein, das soll jeder selber herausfinden.

K.S.-W.: »(t)air(e)« ist wie ja alle Ihre Werke voll von Symbolen und Andeutungen. Insgesamt arbeiten Sie ja gerne mit Symbolen…

H.H.: … aber ich mache nichts, was Schumann nicht auch gemacht hätte oder Alban Berg oder Gesualdo, und Bach sowieso.

K.S.-W.: Ich habe, wahrscheinlich weil ich auch Musikwissenschaftlerin bin, das Bedürfnis, zum einen möglichst viele dieser Symbolen selbst zu kennen und zum anderen auch einen Teil davon dem Publikum mitzuteilen, falls möglich.

H.H.: Da bin ich ein bisschen gemein, auch gegenüber Musikwissenschaftlern, weil ich sehr gerne versuche, meine Spuren zu verwischen und es dadurch sehr schwer ist, die Codes zu dekodieren oder Konstruktionen zu analysieren. Ich finde nicht, dass meine Klangalphabete, rhythmischen Alphabete und Symbolalphabete unbedingt bekannt werden sollen, sondern, dass man spüren muss, dass dahinter ein bestimmtes Gesetz steht. Es soll jeder einfach merken, dass Symbole drin sind, aber man muss sie nicht im Einzelnen kennen. Viel wichtiger ist es, dass man wirklich diese körperlichen Zustände miterlebt. Ich schreibe keine einfache Musik, aber meistens wird die Botschaft meiner Musik verstanden. Beim ersten Hören fängt es eigentlich erst an. Man muss meine Musik schichtweise hören. Ich muss auch ein altes Stück mehrmals hören und entdecke immer noch etwas. Wenn ich in einem Stück das zweite Mal nichts mehr entdecke, werde ich es nie mehr anhören. Dann ist es für mich erledigt. Oft gebe ich dem Publikum Erläuterungen. Das bringt meine Musik dem Publikum näher. Jeder Mensch hat eine ganz differenzierte Psyche, hat Träume, weiß, was Tod ist und was Geburt ist – von alle dem handelt meine Musik.

K.S.-W.: Mit Blick auf den letzten Teil von »(t)air(e)« hat Brotbek eine Zahlensymbolik in Bezug auf Hölderlins Lebensjahre beschrieben.[21]

H.H.: Ja, das macht er oft. Das ist seine Mystik und das stimmt meistens [lacht]. Aber er regt sich auch auf, dass er nie eine Regel findet.

21 Siehe Brotbeck, »Scardanelli et l'/d'après Scardanelli«, 143-144.

K.S.-W.: Sie dachten also nicht an Hölderlins Lebensjahre am Schluss?

H.H.: Nicht so genau. Da denke ich eigentlich mehr an die Idee, die ich hatte, immer die gleiche Musik in halbierte Intervalle zu pressen. Im Scardanelli-Zyklus gibt es im Sommer II eine ähnliche Engführung: durch die Enge geführt, wie durch ein Nadelöhr hindurch. Also eine Musik, die in Halbtönen erscheint und dann in Vierteltönen und am Schluss in Achteltönen. Immer die gleiche Musik, und sie wird immer ausdrucksvoller, je mehr zusammengepresst sie wird. Die Engführung ist auch ein Gedicht von Celan. Ich glaube, es ist wichtig, dass, wenn die Flöte endlich »normal« spielt, die Melodie wie unter Riesendruck zusammengepresst ist.

K.S.-W.: Als ich »(t)air(e)« aufgeführt habe, stand nach dem Konzert vor der Tür oftmals eine Schlange an Menschen, die das Bedürfnis hatten, mir zu sagen, wie das Stück auf sie emotional gewirkt hat – dass sie es grauenvoll oder phantastisch fanden. Ein Dozent hat mir sogar mitgeteilt, dass er den großen Saal der Hochschule noch nie so leise erlebt hat. Ich fand es sehr eindrucksvoll, wie stark die Menschen auf dieses Stück reagieren.

H.H.: Und andererseits gibt es auch panische Reaktionen, wenn zum Beispiel bei Cardiophonie die Leute wirklich den Herzschlag hören – das wirkt auf viele beängstigend. Oder es entsteht fast Atemnot. Ich erlebe auch andere Musik so. Wenn ich die höre, dann habe ich die gleichen Gefühle dabei. Ich glaube, unsere Zivilisation schließt den Körper oder die Psyche und auch den Tod möglichst aus, und plötzlich ist man durch die Musik konfrontiert mit etwas ganz Direktem. Das ist es, was wahrscheinlich so stark wirkt. Viele sagen, sie wären total fasziniert davon, auch wenn sie sonst gar keinen Zugang zu Neuer Musik haben.

K.S.-W.: Haben sich die Publikumsreaktionen in Ihrer Wahrnehmung seit den 80er Jahren verändert?

H.H.: Ja, schon. Vielleicht ist die Fähigkeit der Konzentration kaputt gegangen durch immer schneller werdende Inputs über Fernsehen und iPhone. Auf der anderen Seite gibt es Menschen, die Musik wie Tapete hören wollen. Ein Getön möglichst in altem Stil – und das ist natürlich auch etwas, was mich überhaupt gar nicht interessiert.

K.S.-W.: Ich hatte jedoch den Eindruck, dass die Hörer von »(t)air(e)« immer hoch konzentriert sind.

H.H.: Das ist vielleicht auch der Fall, weil ein Spieler da ist, und man mit dem gemeinsam auf den Weg gehen kann. Bei einem Quartett ist es sehr schwer, das Gefühl zu geben, dass die vier Instrumente und die vier Körper ein Individuum sind.

K.S.-W.: In einem Gespräch mit Philip Albèra haben Sie einmal gesagt, dass Cardiopho-

nie auch Ausdruck gesellschaftlicher Spannungen war, die nicht nur rein persönlicher Art waren.[22] Auf was genau spielt das an?

H.H.: Zum Beispiel darauf, dass wir eine Religion des Wachstums haben. Das führt in den Tod, zum Ende der Welt, zum Ende der Ressourcen. Der einzige Maßstab, ob die Menschheit Erfolg hat, ist Wachstum. Und das ist das Tödlichste, was es gibt in den Zivilisationen. Das ist ein circulus vitiosus in immer mehr Schichten bis zum Kollaps. Die ganze Geschichte der Menschheit ist so: Dieses Akkumulieren von Energie, von Kapital. Die Bomben, die Waffen, die immer stärker werden. Den Zauberlehrling kann man zitieren: »Hat der alte Hexenmeister Sich doch einmal wegbegeben! Und nun sollen seine Geister Auch nach meinem Willen leben.« Dieses »nach eigenem Willen«, dieses Aufbauen, das ist wie ein technischer Vorgang, ganz unerbittlich. Aber gleichzeitig kommt das Nichtvorhersehbare, die Ermüdung, die unregelmäßigen Herzschläge. Am Schluss auch das Überwältigt-Werden von dem, was man selber provoziert hat. Das könnte Oppenheimer sein mit der Atombombe. Es kann vieles sein, ich schreibe nie politische Musik, aber es ist schon ein bisschen ein gesellschaftliches Phänomen. In der Musik kann man nur versuchen ehrlich auszudrücken, was man für sich empfindet. Ich schreibe nicht Musik für die Gesellschaft, das ist mir völlig fremd. Aber ich bin froh, wenn ich irgendetwas herüberbringen kann.

Mir ist der Bezug zu den für mich wichtigen Komponisten Schubert, Schumann, Berg, Debussy von zentraler Bedeutung. Von denen habe ich Avantgarde gelernt – nicht von den Avantgardisten. Dort finde ich eigentlich meine Inspiration, nicht in der Neuen Musik. Die Zeit vor dem ersten Weltkrieg, das war ein Brennpunkt von aller Geistigkeit zusammen, Physik, Mathematik, Religion, Malerei, einfach alles.

6. Interview mit Hans-Joachim Hespos vom 16. September 2018 in Ganderkesee[23]

K. S.-W.: Mich interessieren Aspekte von Körperlichkeit, die sich um das Verhältnis zwischen Kunst und Nicht-Kunst bzw. alltäglicher Lebenswelt drehen und die Frage aufwerfen, ob eine Grenze, eine Schwelle, ein Zwischenbereich oder vielmehr ein fließender Übergang zwischen Kunst und Nicht-Kunst besteht.

H.-J. H.: ich betrachte das nicht als etwas trennendes, sondern als eine ergänzung, als etwas, das da noch hinzukommt. denn sobald ich den körper miteinbeziehe, ihn mit zum musikalischen trägerteil mache – und das ist das ganz entscheidende: es muß musik daraus werden, kein körpertheater, kein gymnastisches aperçus –, dann kommt zusätzliche energie hinein. es entsteht direkt etwas, das jeder hörkörper unmittelbar versteht und aufstaunen lässt, wenn ich beispielsweise eine sängerin rülpsen, also »maul-

22 »Cardiophonie war auch der Ausdruck von [gesellschaftlichen] Spannungen, die nicht nur rein persönlich waren.«Holliger im Gespräch mit Albèra, »Ein Gespräch mit Heinz Holliger«, 57.

23 Die Transkription wurde von Hans-Joachim Hespos sprachlich und inhaltlich überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

furzen« lasse. das macht sofort wach, weil das nicht erwartet wird. es ist ungehörig, und so etwas interessiert mich, das unerhörte, das sich nicht gehörende. all unser musikmachen ist ja ohnehin und manchmal geradezu auch ein absonderlicher körperlicher akt: vom geigen-, cello- und harfenspiel, dem orgel-traktieren bis hin zum dirigieren. diese energiegesten unseres körpers sind eindrucksvoll und damit lässt sich spielen. in nahezu jedem meiner werke ist diese qualität von körperlichkeit auf unterschiedliche art präsent. deutliches beispiel gibt das werk PIAL für akkordeon und klavier, wo der pianist mit dem flügel auf der bühne tanzt, das mächtige instrument dabei also auch hin/herschleudert. doch gibt es auch andere körperlichkeiten – transparente, unsichtbare, gedachte, lyrische, . . . – in dem werk BLACK BAUTY beispielsweise ist eine männliche figur besetzt, die stinkt, sie steht da und stinkt. schüttet sich immer und immer wieder parfun über die plautze. erschreckend! dieser »traumtänzer aberwitz« sagt: »es ist so grauenhaft. ich ersticke fast!« oder die frau in MINI MAL!, die von einem tennishochsitz aus über das auditorium hinweg – mund und augen weit aufgerissen – vornüber gebeugt in die ferne starrt, stumm und unbewegt, selbst die augenlider bleiben wie eingefroren völlig regungslos, bange 17 minuten lang, während das tränenwasser ihr über die backen rinnt. das sind die extremen energiegespannten szenarien von körperlichkeit, die in meinen partituren vorkommen. auch der »spieler« in SEILTANZ, der einen übermannshohen, schweren baumstammbalken mit seinem körper jongliert und später damit ein kriechkeuchendes ritual am boden vollführt, um äußerst anstrengend so durch den ganzen saal, hinaus ins freie zu gelangen.

in einer anderen aufführung des werkes war es ein »spieler« mit klumpfuß, der sich einen eimer voller mehl über den körper kippt, um danach mit seiner zinkwanne an schwerer eisenkette im schlepp metallschurrend durch die stuhlreihen der zuhörer zu ziehen, sich die weiße schicht dabei immer weiter abklopfend, – auch so kann das publikum mit einbezogen werden.

in GUL, gespiegelte lieder vor dem hintergrund orientaler lyrik, werden fragmente persischer verse von der akteurin »stummer text« während der aufführung durch die musik getragen.

bikoku, das singsprechsolo aus TRAS, hat der junge bariton carl thiemt überwiegend spreiz-körper-gestisch-stumm, hoch differenziert und faszinierend aufgeführt. in KRIZ agierte der wunderbare schlagzeuger ulrik spies einzig mit einer zinkwanne in einem großen abrihaus: an fliesenboden, kachelwänden, steinigem treppenhaus, rundum-eisengeländern: höllen-gekreisch, metallgebrüll, schlaglärm mischten sich mit feinsten nervenreizenden gesängen, staccatierten gezirps, delikatem schwing-geflirr und atemgekeuch des schuftenden akteurs. quelle musique! die zuhörer waren sprachlos, ja erschüttert!

so werden musiker und akteure in meinen werken auf vielerlei art und auch körperlich herausgefordert. sie machen etwas durch, verändern sich, schaffen neues. ich spreche deshalb von mit-WIRKENDEN. im extremen fall SEILTANZ vermerkt die partitur im vorspann: »den jeweils ausführenden gewidmet«.

da wirkt eine erweiterte ebene von musik. andere, artfremde zusätze haben in meinen partituren nichts zu suchen. literatur, theater, regie, nachrichtenaktualität – alles fauler zauber. es geht mir in allem stets um die kraft von musik, um neue musiken und immer um gesang.

K. S.-W.: Auf der einen Seite sagen Sie, dass es keine Grenze zwischen Kunst und Alltag gibt und auf der anderen Seite, dass sich doch alles im Bereich des Musikalischen abspielen muss. Wie ist das gemeint?

H.-J. H.: ganz richtig – musiker haben normalerweise allzu enge vorstellungen von musik. »musik, sprache, wo sprachen enden« –, wie rilke es formuliert. musik, dieses unfaßbare geschenk, lässt uns träumen, vermag der sinnlosigkeit unseres seins eine gewisse würde anzuschwingen.

K. S.-W.: Der Bereich der Musik: Setzt der eine Bühne voraus oder den Gebrauch musikalischer Parameter? Was macht diesen aus?

H.-J. H.: da schwingen mögliches und UNmögliches auf vielerlei art un/vereinbar zusammen. drum kann man musik, das verrätselte, weder erklären noch vermitteln. musik wirkt! musik ist alles, was aus schwingungen besteht. und alles ist nun mal schwingung, selbst die uns unbekannte dunkle materie, dunkle energie, dunkles rauschen ewiger schöpfung. es gibt keine grenze – ALLtag ist offen und voller musik.

K. S.-W.: Würden Sie mir Recht geben, wenn ich behaupte, dass der Körper das wichtigste Mittel ist, Grenzziehungen zwischen Kunst und alltäglicher Lebenswelt aufzulösen.

H.-J. H.: nicht nur der körper, sondern vieles. das können auch gegenstände sein, klänge, situationen, choreographien, handlungen etc., die musik werden.

K. S.-W.: Wenn man als Musiker beispielsweise Klangschleppenmatten hinter sich herziehen muss oder sich aus einem Stahltank schweißen muss, interpretiert man nicht mehr im traditionellen Sinne, sondern kommt vielmehr an seine körperlichen Grenzen, die eine bewusste Kontrolle über Vorgänge auf der Bühne unmöglich machen.

H.-J. H.: man agiert unter besonderen bedingungen, muß phantasiereich umsetzen. kein reproduzieren, sondern neu produzieren, ein mitschaffen. kontrolliertes, erfundenes, improvisiertes kommt da zusammen. die vorarbeiten dazu sind erheblich. ängste und hemmnisse sind abzubauen, vorurteile, eingefahrenes muß überwunden werden, hohe lernbereitschaft ist gefordert etc. … können und wollen sind umzuwandeln in mitschöpferisches, in ermöglichendes, … und das ist schwer für körper und geist.

wenn in LUFFIO beispielsweise der kontrabassist zusammen mit seinem baß sich durch eine furnierwand hindurchstechen muß, dann fängt man an zu überlegen: »wie muß ich das instrument halten, damit es keine kratzer abkriegt, die saiten, der steg nicht beschädigt werden, wie bekomme ich den bogen mit, meinen körper, den kopf usw., mit welcher geschwindigkeit geht das, usf.

oder der schlagzeuger beim SEILTANZ im stahltank, der über eine stunde lang auf gut einem quadratmeter grundfläche, umschlossen von 2 meter hohen eisenplatten 4 mm stark, agieren muß: hämmern, meißeln, lärmen, brüllen – stille schweißgesänge improvisieren, sich später nach partitur herausschweißen. vom äußeren geschehen

hört er dabei nichts, und drinnen herrscht lärm, gestank, dreck und panik. zu genauem zeitpunkt muß er dem tank entsteigen, danach ein neues, faszinierend klingendes schlagzeug aufbauen für neue, andere gesänge. all das wird ausführlich miteinander besprochen, gemeinsam bedacht und nach einiger zeit verbindlich entschieden.

der »spieler« in diesem werk hat völlige freiheit in seinem tun, tödliche freiheit. entsprechend fulminant jener »auftritt« des großartigen harald beutelstahl bei den wiener festwochen in der secession: vom hoch oberen rang her donnert er den baumstammbalken durch eine gasse, so daß die stufenbretter bis nach unten zersplittern. – welch ein entrée ! – die leute waren entsetzt. das ist die körperlichkeit von instrumenten: zinkwanne, balken, kontrabaß-saxophon. pikkolorecorder, baßophikleide, peitsche, pistole, gummipauke, die ara-klangpatten aus der container-oper ARA, die masse von einer halben tonne stahl, usf.

K. S.-W.: Gibt es ihrer Meinung nach mit Blick auf den Energietransport und den körperlichen Einsatz wesentliche Unterschiede zur Interpretation von beispielsweise Schubert? Es gibt auch die Meinung, dass man bei jeder Musikausübung immer sein körperlich Äußerstes gibt.

H.-J. H.: vielleicht. – gewiß bei toscanini, callas, svatoslav richter, igor levit, johanna vargas u.a. kunst ist sauerei. und sie zu machen, zu arbeiten – wie artaud, picasso, beckmann, nitsch, beuys und co. – ist eine schufterei, man lebt im energiefeld. auch deshalb sind beispielsweise meine elektronischen arbeiten manchmal schwer erträglich, weil sie verdeutlichen, daß elektrischer strom, dieser körper, tödlich sein kann.

K. S.-W.: Was war das Feedback seitens der Interpreten, das Ihnen am eindringlichsten im Gedächtnis geblieben ist?

H.-J. H.: ihre wunderbaren verwandlungen nach tage/wochenlangem gemeinsamen arbeiten. danach ging es immer wieder neu-Anders weiter. – oder man trennte sich für immer.

K. S.-W.: Haben Sie auch manchmal Mitleid mit Ihren Interpreten oder Hörern?

H.-J. H.: nein! warum?

K. S.-W.: Die Zuhörer stellen sich wahrscheinlich oftmals die Frage, ob die Interpreten, die existentielle Prozesse auf der Bühne erleben, nur so tun als-ob, oder ob diese Prozesse wirklich durchlebt werden.

H.-J. H.: bei den in meinen partituren gestellten voraussetzungen und conditionen ist das nicht möglich. wer da nicht ganz hineingeht, wird von den anforderungen der partitur als mitWirkender nicht zugelassen. distanz, entlastungen sind nicht möglich.

K. S.-W.: Jede einzelne Körperbewegung – jede Geste – ist ja besetzt durch kulturell eta-

blierte Konnotationen. Empfinden Sie diese Vorbesetztheit, diese Bedeutungslastigkeit manchmal als Belastung?

H.-J. H.: nein. unsere welt, dieser raum, die zeit sind unaufhörlich voll neuer, andersgearteter möglichkeiten. phantasie ist gefragt. in einem neuen werk geht es sogar um abwesenheit von körpern. anfang november wird im großen, dem goldenen saal des wiener musikvereins das werk TAPIS FOU uraufgeführt, eine symphonische szene für sopran, improvisierschrank, ausgeräumtes orchester und gelegenheitsdirigent. der orchesterkörper ist ausgeschlankt, die holzbläser reduziert, es fehlen geigen und bratschen. das überwiegend dünn strukturierte werk benötigt nur an einigen stellen wirklich den dirigenten, so daß dieser, wann immer er sich überflüssig wähnt, vom podest abtreten kann. auch der sopran spielt mit seinem erscheinen »DaNichtdA«. neuartiger solist in diesem werk ist ein kleiner, alter küchenschrank, der vielfältig betätigt wird zusammen mit unterschiedlichsten alltagsgegenständen, die sich auf durchgehend daraufmontierter arbeitsplatte befinden. mit alledem werden faszinierende geräusch/klangereignisse improvisiert, musikalische ereignisse von »starker erstaunlichkeit«, wie es die partitur verlangt. die symphoniker des ORF, die im moment nicht beschäftigt sind, halten sich leise in abseitiger »gesprächsnische« auf. es gibt im stück den eineinhalb minütigen augenblick einer »philharmonischen zeremonie«, bei der die dunkel befrakten musiker auf einmal in stillstummer formation sich ohne instrument von der »nische« aus an ihre pulte begeben, dort jeweils wenige sekunden starr verharren, dann geräuschlos ihre stimmenpartitur zur nächsten einsatzstelle weiterblättern und nach abermals kurzem stop wieder jeder für sich stillgespannt zur aufenthaltsnische zurückkehrt. eine choreographie abwesender musizierkörper als symphonische spannung.

K. S.-W.: Was waren die stärksten oder überraschendsten Publikumsreaktionen, die Ihnen in Erinnerung geblieben sind?

H.-J. H.: nach der uraufführung von OHRENATMER im schönen foyer des gelsenkirchener opernhauses: vier musiker: eine sängerin, ein klarinettist, kontrabaß, ein »tauber trommler«, der mit gewaltigem schlägel von zeit zu zeit den himmel anschlägt, alle in/mit sich verschnürt und rücken an rücken eng aneinandergebunden. dieses bedrückende menschenknäuel bewegt sich nahezu stillstehend langsam über die szene, versucht dabei die ausnotierte musik zu spielen, die sängerin mit texten aus erhart kästners essay »der aufstand der dinge«. die gegenseitigen aktionen verhindern, machen jegliches blasen, streichen, singsprechen unmöglich. es entstehen bedrückende prozesse des stickens, ächzens, wegrutschens, schmerzens, … diese gesteigerte hilflosigkeit, das gespannte scheitern voller atembeklemmungen haben sich derart auf das publikum übertragen, daß die versammelten zuhörer am ende reglos stumm noch volle fünf minuten lang auf ihren plätzen verharrten. wie gesagt: musik wirkt!

K. S.-W.: Dabei ist es doch scheinbar schwieriger heute noch richtige Skandale herbeizuführen, da das Publikum weniger Skandalbereitschaft mitbringt.

H.-J. H.: skandalauslöser müssen wohl besonders gut kalkuliert und gearbeitet sein für das quäntchen glück, das dann hinzukommen muß wie bei jener SEILTANZ-aufführung bei den internationalen ferienkursen für neue musik in darmstadt, wo ich mich inmitten der aufführung kurz auf der herrentoilette befand – eingespannt in proben und unmittelbare vorbereitungen war zuvor keine gelegenheit – als auf einmal die flügeltür mit wucht aufgestoßen wird und ein zuhörer reinschießt, auf ein becken zustürzt, um sich heftig zu übergeben. später darauf in neuester ausgabe der musik konzepte beschimpfte mich der komponist morton feldmann im abdruck seiner middleburg-vorlesung derart ausfällig, daß seine fäkalen attacken von der redaktion durch punkte ersetzt wurden. clytus gottwald, damaliger radio-musikchef in stuttgart, rief mich unmittelbar darauf empört an und forderte eine entschiedene gegenreaktion. – der skandal, ein internes gewitter. ja, ja, kunst ist eine schlimme sache.

K. S.-W.: Ich habe eine Frage zu dem folgenden Zitat: »wer garantiert einem denn mit dem kauf einer theaterkarte die körperlich-seelische unversehrtheit? man geht doch nicht ins theater, ins konzert, um in ruhe gelassen zu werden! wie wunderbar schön, wenn man von einem schrecken in den anderen fällt. der geniale meister solcher kunst war alfred hitchcock.«[24] In Ihrer Musik wird etwas real auf der Bühne durchlebt. Bei Hitchcock gibt es jedoch allein aufgrund des Mediums der Kinoleinwand eine Distanz zum Dargestellten. Empfinden Sie einen Unterschied zwischen beiden Arten von Spannungsgenerierung?

H.-J. H.: distanz, »so-als-ob« gibt es in meinen partituren nicht. meine musik ist immer direkt, voller vielschichtigkeit und geheimnis.

K. S.-W.: Ich höre auch heraus, dass Sie alles mit viel Humor nehmen.

H.-J. H.: längst nicht alles, doch humor als farbe schimmert immer wieder auf.

K. S.-W.: Man kann manchmal den Eindruck bekommen, dass Musik von Hespos sogar intensiver wahrgenommen und miterlebt wird als Bilder von realer Gewalt in den Medien. Kann die Kunst mehr als die Realität hinsichtlich der Übertragungsprozesse von Energiezuständen, in dem Aufzeigen menschlicher Abgründe?

H.-J. H.: kunst arbeitet parallel zur natur, sie ist das gegenteil von oberflächlichkeit, ist immer ernst, auch wenn sie lächelt, sie trifft und bewegt uns tief, sie schafft neue wirklichkeit. . . und macht viel arbeit, wie karl valentin trefflich bemerkt.

K. S.-W.: itzo -h u x arbeitet mit dem Thema eines Terroranschlages. Das Publikum weiß dabei jedoch nicht, ob es gerade einen Terrorüberfall wirklich gibt, oder ob dieser im Saal inszeniert wird.

---

24 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 74.

H.-J. H.: ITZO-HUX, ein satirisches opernspektakel in 10 szenen, ein spin off des romans »after many a summer« von aldous huxley, auftragswerk des oldenburgischen staatstheaters zum 125. jubliäum. der protagonist, ein reicher amerikaner, lebt aus panischer angst vor dem sterben vielfach gesichert und völlig abgeschottet auf seinem anwesen, verzweifelt nach mitteln der lebensverlängerung suchend. gleich zu beginn dieser opernkomposition geht es darum, solche erstickende panik wirksam zu vermitteln. das mehrrangige, rokkoko-schöne opernhaus bester akustik, dichtes gestühl, warmgeballter menschendunst. schweißenge, etwa vergleichbar einem gedeckelten kochtopf. in dem man nun sitzt. kurzer, desorientierender musikalischer beginn, und auf offener bühne entsteigen zwei wissenschaftler einem gepanzerten fahrzeug, umgeben von bodyguards. die beiden wissenschaftler sind im ausgelassen heiteren gespräch, doch das publikum weiß nicht, worum es geht; denn sobald die akteure den mund aufmachen, setzt für die dauer der jeweiligen gesangsäußerungen ein alles übertönendes band aus alltagslärm ein. das orchester entwickelt langsam steigernd mächtig wachsende klangturbulenzen bis zum schier unerträglichen höhepunkt dieser ersten szene, wo im rücken des publikums im saal und auf den rängen dann überfallartig terror hereinbricht: »blitzaktion. waffenspuk. die beleuchtung bricht schlagartig zusammen, leibwächter an unvermuteten stellen im zuschauerraum (hinten, seitlich, oben), fürchterliche schüsse, rufe, »kommandos – ein waffenspuk von gespenstischer turbulenz und so nahe an der ›wirklichkeit‹ wie ein ›attentat‹«, so heißt es in der partitur. aus dieser krassdichten bedrohung strahlt der einsame, langgezogenen angstschrei des protagonisten in die zweite szene, löst sich auf in gewimmer: »gott ist die liebe. es gibt keinen tod!« – musik ist ein stoff, ein körper und LÄRM erst recht.

K. S.-W.: Ich könnte mir vorstellen, dass das heute noch mehr Panik erzeugt, als in den achzigern.

H.-J. H.: ganz gewiß. doch in der huxley story gibt es trost: schließlich wird ein wirksames lebensverlängerndes mittel gefunden, menschen entwickeln sich zurück: zu affen!

K. S.-W.: Verfolgen Sie gezielt gesellschaftskritische Aussagen?

H.-J. H.: nun, ich äußere mich musikalisch auf der höhe meiner zeit. nicht mit parolen, oder sozialpolitischen sprüchen, kein verbal-gelaber. ich muß es immer wieder verwandeln in musik.

K. S.-W.: Sie sprechen von einer »Ineinssetzung von Stimme, Organ und Körper«[25] bzw. von Instrumenten als »Verlängerung von Stimme, Atem und so weiter«.[26] Es gibt jedoch auch die Ansicht, dass Instrumente in Ihrer Musik vielmehr eine Behinderung

25 Hans-Joachim Hespos zitiert nach Houben, »Die Frau als ›raumfigur‹ und ›stimmenkörper'«, 347.

26 Hespos, »Hespos im Gespräch mit Ute Schalz-Laurenze«, 110.

darstellen als ein die Körperfunktionen ergänzendes Werkzeug, wobei eine permanente gegenseitige Störung der einzelnen Komponenten erfolgt.[27]

H.-J. H.: selbst solch behindernde umstände sind musikalische erweiterung.

K. S.-W.: Gemeint ist, dass das Instrument gewisse Widerstände hat, mit denen man zu kämpfen hat.

H.-J. H.: auch das. geigenspiel schmerzt, ebenso die differenzierten bogenführungen beim cello, die bläser spüren das an mund und lippen, der rücken bei harfe- und cymbalom-spiel, … auch sänger, selbst dirigenten kennen diese schmerzvollen »widerstände« ihrer ausübungen. wie sagte joseph beuys: »man muß sich im leben verschleißen.« für die geige habe ich das einmal kompositorisch demonstriert in dem werk PRIGA-SCHALL; das ich für joachim schall, konzertmeister am stuttgarter opernhauses, und das ascolta ensemble geschrieben habe

K. S.-W.: Diese extrem körperlichen Werke, welche eben auch eine starke visuelle Ebene aufweisen, eignen sich sicher schwer für Audioaufnahmen.

H.-J. H.: nun ja, live ist immer besser als konserve, original stets besser als kopie. für meine musikAktionen gäbe es das fernsehen, das diese dinge jedoch scheut, selbst arte. im bereich des hörfunks gibt es die möglichkeit des informativ beschreibenden »running comment«, die bei der ard allerdings kaum mehr praktiziert wird

K. S.-W.: Entwickeln die Aufnahmen auch ein gewisses Eigenleben und werden zu einem eigenen, neuen Kunstwerk?

H.-J. H.: unter bestimmten gegebenheiten ist das durchaus möglich.

K. S.-W.: Haben sie oft eine bestimmte Zielgruppe im Sinn?

H.-J. H.: mich interessieren intelligente, vorurteilsfrei offene ZU- hörer.

K. S.-W.: Das Werk q i arbeitet mit krepiergeräuschen von erstickung. Sie sagten einmal: »solange man lebt, gesund und glücklich ist, feixt es sich gerne über den exitus. das ist totentanz im leben.«[28] Haben Sie auch daran gedacht, wie das Werk auf kranke Menschen wirken könnte?

H.-J. H.: nein, wie sollte ich. jene embolie-gräusche erkennt man kaum in dieser komposition, wenn man es nicht weiß. sie erscheinen versteckt wie vieles in meinen arbeiten. dieses werk entstand im tonstudio der ostberliner akademie der künste, jenem

---

27 Stefan Drees, Kunst ist das Gegenteil von Verarmung, 108. Vgl. auch Schroeder, »The voice as transcursive inscriber«, 134.

28 Hespos im Gespräch mit Reiser, Höre Hespos!, 89.

gebäude der altehrwürdigen charité, in dem der chirurg sauerbruch noch praktiziert hat. dort fielen uns bei der produktion aufnahmen in die hände, auf denen offenbar zu demonstrationszwecken für medizinstudenten die sich verschlimmernden erkrankungszustände an lungenembolie auf tonträgern aufge-nommnen waren, faszierende geblubberereignisse, die ich mit verarbeitet habe.

die meisten meiner arbeiten beziehen »körperlichkeit« in die gestaltung mit ein, stets auf unterschiedlich andere art umgewandelt in musik.

K. S.-W.: Sie werden oftmals als voraussetzungsfreier, unbelasteter Komponist bezeichnet. Dabei habe ich immer Lachenmann im Ohr, der sagt, dass es kein unvorbelastetes Material gibt.

H.-J. H.: selbstverständlich nicht. nur muß man es neuAnders immer wieder mit energie anreichern. schauen Sie beispielsweise die gedichte von gottfried benn, die das im bereich der worte verdeutlichen.

K. S.-W.: Haben Sie Inspirationsquellen oder Vorbilder – egal ob positive oder negative?

H.-J. H.: was mich anzuregen vermag sind ungewöhnliche malereien, plastiken, architekturen, seltenste lyrik auch aus fremden kulturen und immer wieder die komplexen forschungs-erkenntnisse aus den naturwissenchaften alter und neuer zeit, sowie ungewöhnliche interpreten wie zuletzt der fulminant inspirierte organist dominik susteck und die schier unglaubliche sopranistin johanna vargas.

begleitet haben mich in meinem leben für meine arbeit immer nur die besten ihres faches, anregend und korrigierend. noch immer geben sie mir rat, wenn's aussichtslos schwierig wird; denn kunst, musik, das uns menschen höchstmögliche, ist eine todernste angelegenheit voller witz.

7. Interview mit Cathy van Eck vom 12. November 2018 per Skype[29]

K. S.-W.: Wie bist du auf die Idee gekommen, den Herzschlag in Double Beat (2013) musikalisch zu verarbeiten?

C. v. E.: Ich habe vor ganz langer Zeit ein Interview mit Kaija Saariaho gelesen.[30] Es ging darum Komponistin und Mutter zu sein und sie meinte, es sei etwas ganz Spezielles mit dem Kind, da man zwei Rhythmen in sich drin hat statt einem, weil es zwei Herzschläge gibt. Diese Aussage ist mir immer in Erinnerung geblieben. Als ich mit meinem zweiten

29 Die Transkription wurde auf Wunsch der Komponistin von der Verfasserin dieser Arbeit geringfügig sprachlich überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

30 Eleonore Bünung, »Komponistenporträt Kaija Saariaho, Zerlegte Farbenklänge und komponierte Schattenideen,« in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 12 (26.03.2006), B2, verfügbar auf http://www.genios.de/presse-archiv/artikel/FAS/20060326/auftakt-2006-komponistenportraet-ka/SOE20060326612405.html, letzter Zugriff: 1.9.2019.

Kind schwanger war, habe ich zunächst eine andere Performance gemacht und ich hatte den Eindruck, dass man den Bauch noch gar nicht so wirklich sieht und da haben alle gesagt: »Und der Bauch macht ja schon richtig mit in der Performance!« Ich hatte eine Anfrage für eine Performance in Österreich und da dachte ich mir: »Jetzt mache ich etwas damit!« Da ist mir wieder dieses Interview mit Kaija Saariaho eingefallen und so kam ich darauf, etwas mit den Herzschlägen zu machen. In der Schweiz bekommt man ab der 12. Woche Untersuchungen mit Herzschlägen und deswegen war das auch ein Klang, der mir zu der Zeit sehr geläufig war.

K. S.-W.: War Heinz Holligers Cardiophonie auch eine Inspirationsquelle?

C. v. E.: Nein, das Stück kannte ich damals noch gar nicht. Ich habe ursprünglich Oboe gespielt und deswegen war mir Holliger sehr vertraut. Aber genau dieses Stück kannte ich noch nicht. Erst als ich an Double Beat am Arbeiten war, habe ich entdeckt, dass es auch ein Stück mit Herzschlägen von Holliger gibt.

K. S.-W.: Hast du über das Verhältnis zwischen Körper und Kunst gezielt nachgedacht?

C. v. E.: Das wurde mir vor allem vor dem Hintergrund bewusst, dass der Klang des Herzschlages ja »schlecht« ist. Während der Arbeit daran dachte ich: »Oh, meine Güte, ich muss diesen Herzschlag besser herausfiltern!« Denn ich hatte eine gewisse Vorstellung von einem Klang, den man wahrscheinlich eher noch durch ein Stethoskop wahrnehmen kann. Das ist eher die Idee von einem »schönen« Herzschlag. Und durch das Gerät kommt ganz viel Rauschen dazu. Dann habe ich erst einmal versucht es zu filtern, es klarer zu bekommen. Und dann dachte ich: »Nein, das ist jetzt einfach der Klang! So ist es.« Und das funktioniert dann eigentlich am besten. Dieser Rhythmus, der vom Leben gegeben wird, ist etwas, das wir die ganze Zeit mit uns mittragen.

K. S.-W.: Der Interpret muss die Kontrolle über klangliche Prozesse zum Teil abgeben, da er keinen direkten Einfluss auf den Herzschlag hat. Man wird sozusagen zum Untertan der eigenen Körperfunktionen und kann nicht mehr im traditionellen Sinne interpretieren und musikalisch gestalten.

C. v. E.: Darüber hinaus hat man auch keine Kontrolle über das Baby, das sich vielleicht dreht. Normalerweise macht ein Baby doch alles richtig, weil es nach seinen Bedürfnissen handelt. Aber hier habe ich gemerkt, dass ich doch dachte: »Nein, bitte bleib doch liegen, du liegst doch gerade richtig! – Nicht zu viel bewegen jetzt!« Das ist natürlich Unsinn, denn vor allem im Bauch gibt es ja ganz und gar nichts, was es besser oder schlechter machen kann.

K. S.-W.: Was hat den Ausschlag dafür gegeben Tüten einzusetzen?

C. v. E.: Ich wollte gerne, dass ich den Tüten Leben einpuste und damit auch dem Herzschlag. Denn jedes Mal, wenn ich zu Anfang des Stückes in eine Tüte puste, wird der Herzschlag lauter und dann geht er wieder weg. Dann wird er immer mehr und ir-

gendwann hört der Herzschlag nicht mehr auf und dann wird er gefiltert nach dem Cold Song von Purcell. Das war auch eine bewusste Entscheidung, nur diese Tüten einzusetzen ohne musikalische Bewegung. Ich wollte dieses Luftvolumen, wieviel Atem ich reingepustet habe, auch deutlich machen und dafür brauche ich eine Umhüllung. Ich habe daraufhin die schwarzen Tüten ausgewählt, da die in etwa so groß waren wie der Bauch und man damit Bäuche produziert, die man vor sich ablegen kann. Man hat jedes Mal einen Bauch voll Luft, den man zumacht und hinlegt und wieder und wieder.

K. S.-W.: Wie oft wurde die Performance bisher aufgeführt?

C. v. E.: Nur von mir drei Mal. Im Dezember wird es von Hannah Kölbel in London aufgeführt. Als sie angefragt hat, war ich sehr überrascht, denn es ist ihre erste Schwangerschaft. Während meiner ersten Schwangerschaft hätte ich so etwas nie gemacht, ich wäre nie auf die Idee gekommen mein Kind sozusagen so auszustellen. Bei der zweiten Schwangerschaft hatte ich dann eine andere Einstellung: Natürlich hat es etwas mit dem Kind zu tun, aber nicht mit dem Kind persönlich. Außerdem ist sie ziemlich früh in der Schwangerschaft, das erste Mal macht sie es mit 22 Wochen. Das Baby bewegt sich dann noch so viel, das müsste dann minutenlang am gleichen Ort liegen. Aber ich bin sehr gespannt. Sie kann auch während des Stückes den Herzschlag des Kindes weitersuchen und das macht dann auch Geräusche. Und auch, wenn sich das Kind bewegt. Das gehört für mich zum Stück dazu, dass man nicht weiß, was passiert. Wenn das Baby sich entscheidet sich die ganze Performance, also acht Minuten lang zu drehen, dann soll es das machen – und wenn es sich entscheidet, sich nicht zu bewegen, dann klingt es ja anders. Das ist ein Teil des Stückes und das soll man auch hören.

K. S.-W.: Was hat es mit dem Purcell-Zitat auf sich?

C. v. E.: Ich wollte, dass der Herzschlag dadurch, dass man diesem Leben einpustet, auch musikalisch lebendig wird und zum Herzschlag der Musik wird und war daher auf der Suche nach einer Herzschlagmusik. Das gibt es natürlich nicht und ich habe überlegt, was für mich eine Herzschlagmusik ist. Es sollte etwas Altes sein, wo es kein echter Herzschlag, sondern eher ein metaphorischer Herzschlag wäre und dann dachte ich an Purcells The Cold Song. Das hat schon etwas Herzschlagmäßiges für mich. Es geht um den Winter und um den Tod und ich dachte, wenn es in meinem Stück so stark um das Leben geht und um das noch nicht geborene Leben, dann muss ich auch den Tod mitreinbringen. Und dieser Purcell-Song eignet sich sehr gut dafür. Die Purcell-Akkorde werden als Tonhöhen-Filter eingesetzt und ich glaube nicht, dass jemals jemand sie erkannt hat. Das muss auch gar nicht sein. Das darf in die Programm-Notizen und man darf das wissen; und wenn man es weiß, wird man es auch erkennen. Viel wichtiger ist mir jedoch, dass man Akkorde hört und merkt, dass das kein Herzschlag mehr ist. Jedes Mal, wenn man dann pustet, kommt es zum Geräusch und dann kommt der Herzschlag wieder zurück.

K. S.-W.: Wenn man das Stück nur über die Audioaufnahme[31] im Internet hört, nimmt man in erster Linie Herzschläge und Atem war – die beiden zentralen körperlichen Lebensfunktionen. Bei rein akustischer Wahrnehmung deutet beispielsweise nichts auf die Tüten hin. Ist das für dich ein Verlust, wenn man diese visuelle Ebene in Form einer Audioversion ausschließt oder gehört sie für dich unbedingt dazu?

C. v. E.: Das finde ich schwierig zu sagen. Für fast alle meine Sachen gilt, dass alles zusammengehört und nur audiovisuell zu erfahren sind. Aber andererseits sage ich auch immer, dass der Ton im Mittelpunkt steht. Es geht letztendlich immer darum, wie es klingt. Alles andere ist eine Art Hilfsmittel. Die Plastiktüte habe ich gebraucht, um zu fühlen und zu zeigen, wieviel ich puste. Außerdem klingt es sehr schlecht, wenn man einfach so ins Mikrophon hineinpustet – und wenn ich daneben puste, ist es zu leise. Aber wenn ich gegen etwas wie eine Plastiktüte anpuste, klingt der Atem und ich puste auch auf eine Weise in die Tüte, dass es extra viel Geräusch macht.[32] Daher brauche ich die Tüte einfach aus klanglichen Gründen und man muss auf der Aufnahme nicht erkennen, dass es eine Plastiktüte ist, sondern man soll den Atem hören, der im Vordergrund steht – Atem und Herzschlag als zwei Lebensgeräusche.

K. S.-W.: Wie hat das Publikum darauf reagiert? Gab es besonders überraschende Reaktionen?

C. v. E.: Das, was für mich am Überraschendsten war und was mich ein bisschen erschrocken hat, war folgendes: Eine Person ist zu mir gekommen und hat gesagt, dass es ein total emotionales Stück für ihn war, weil sie ein Problem während der Schwangerschaft hatten und er hat gesagt, dass dieser Klang für immer für ihn mit der Angst ums Kind verbunden sein wird, obwohl letztendlich alles gut gegangen ist. Das hatte ich gar nicht bedacht, dass jemand vielleicht durch das Stück an etwas ganz hochemotional Schlechtes erinnert wird. Aber andererseits geht es auch darum in dem Stück. Es sind einfach Klänge, die mit sehr starken Erinnerungen verbunden sind.

K. S.-W.: Wie empfindest du die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst? Ist das für dich ein fließender Übergang, etwas, dass zusammengehört, oder stehen für dich trennende Aspekte im Vordergrund?

C. v. E.: Ich brauche die Trennung, denn wenn es die Trennung nicht gäbe und ich sagen würde, dass alles sowieso schon Musik ist, wie Cage, der sagt, dass wenn man einen

31 Verfügbar auf https://www.researchcatalogue.net/view/33841/51382, letzter Zugriff: 1.9.2019.

32 Vgl. Cathy van Eck, Double Beat, a performance for plastic bags, breath, two heart beats and electronics (2013) [unveröffentlichtes Aufführungsmaterial], 8: »Also blow with a lot of noise. I usually did not put the plastic bag completely closed to my mouth but left some holes. My breath was making more noise this way. You can blow calmly, sometimes a bit more, sometimes a bit less. When you have rehearsed the piece a bit with the simulation app and with the proper equipment, you will get a feeling how the software reacts and when you want to breath more. What follows is a short overview of the timeline of the piece with all the presets and what they trigger.«

Rahmen um etwas setzt, es zu Musik wird oder zu etwas, was das Hören wert ist – was ich super finde, ich finde Cage großartig – aber was bei mir eher der Fall ist, dass ich daran interessiert bin einen Klang zu nehmen, der ganz deutlich keine Musik ist. Ich brauche die Nichtmusik in der Arbeit selbst. Wo Cage vielleicht sagen würde: »Das ist auch Musik!«, sage ich: »Nein, das ist keine Musik!« Und jetzt nehme ich Purcell – und das ist ganz deutlich Musik – und jetzt versuche ich das miteinander zu verknüpfen. Also ich brauche die Trennung für die Arbeit. Ich habe zwei andere Stücke mit Herzschlägen gemacht, aber nicht mit den direkten Körperklängen. Da geht es auch um die Vorstellung, wie ein Herzschlag klingt und darum, wie es nicht klingen kann. Dieses hin und her zwischen Musik und Alltagsklang interessiert mich sehr, dass man dazwischen Transitionen machen und damit auch komponieren kann. Man kann natürlich gar nicht definieren, wo die Musik anfängt und wo sie aufhört. Cage hat vollkommen recht, wenn er sagt: »Das ist mein Rahmen, der so gestaltet ist, dass wir darin etwas als Musik wahrnehmen können.« Damit bin ich vollkommen einverstanden. Er benutzt den Rahmen und mich interessiert der Übergang, an dem man eine Klanggeste eines vorbeifahrenden Autos als Musik wahrnimmt – oder wie man die Klanggeste, die ein Herz hat, so musikalisieren kann, dass wir sie als Musik hören usw.

K. S.-W.: Genau dieses Schwanken überträgt sich auch auf das Publikum, das den Herzschlag als einen Klang einer Lebensfunktion wahrnimmt, welcher eine musikalische Qualität dadurch erhält, dass er in deinem Stück künstlerisch verarbeitet und in neue Zusammenhänge gestellt wird.

C. v. E.: Ja, genau.

K. S.-W.: Wie heißen die beiden anderen Stücke, in denen du den Herzschlag verarbeitet hast?

C. v. E.: In Backoffice (2015) haben die Interpreten Lautsprecher auf dem Rücken und bei einer bestimmten Geste (Hand aufs Herz) erklingt ein Herzschlag, ausgelöst durch Sensoren. Es ist jedoch gar keine echte Herzschlagaufnahme. Da die Aufnahmen für mich alle nicht wirklich nach einem Herzschlag geklungen haben, habe ich letztendlich einfach etwas selbst synthetisiert, und später im Stück entwickelt sich dieser Klang weiter. Am Ende von Phone Call to Hades (2016) kommen auch Herzschläge als Material mit Opernstimmen darüber vor. Es geht um Tod und vor allem um die Kommunikation mit den Toten. Ich weiß nicht, ob das Publikum die Herzschläge erkennt, oder diese vielleicht auch als eine Art von Fußschritte wahrnimmt, da die Interpreten an der Stelle anfangen umherzulaufen. Für mich waren das jedoch Herzschläge.

Was den Alltag betrifft: Ich habe auch ein Stück, in dem eine Alufolie festgehalten wird, die rauf- und heruntergenommen wird. Da liegen Assoziationen zu einer Demonstration nahe. Es erscheinen auch leicht erkennbare Demonstrationsklänge, die nicht besonders versteckt sind. Aber es gibt trotzdem auch Leute, die sagen: »Nein, das habe ich als abstrakte Musik gehört.« Ich habe auch ein Stück für ein Bäumchen, Groene Ruis (2007). Da bespiele ich das Bäumchen und es gibt auch einen Haartrockner. Aber der Haartrockner wird sehr schnell eher zu einer Art von Windgeräusch und Sturm. Ich

mag die Verbindung von einem normalen erkennbaren Haartrocknerklang und seinen Transformationen. In dem Stück, das ich im Moment mache, esse ich einen Apfel – und das ist das Einzige, was ich im gesamten Stück mache. Die Aktion des Essens wird hier musikalisiert. Jedes Mal, wenn ich einen Biss nehme, kommt ein anderer Klang, oder immer mehr Klang, oder der Klang ist weg und kommt wieder. In Klangverordnung (2012) gibt es auch relativ viele Alltagsklänge, wie Autohupen, Kindergeschrei etc.

K. S.-W.: Denkst du viel darüber nach, wie bestimmte Gegenstände oder Gesten aufgefasst werden können und assoziativ besetzt sind?

C. v. E.: Das ist für mich ein wichtiges Thema. Das Publikum darf natürlich alles denken. Mir ist es auch immer wichtig darüber nachzudenken, wann etwas noch erkennbar ist oder nicht mehr. Wenn ich einen Apfel zeige, dann sieht man einen Apfel. Aber wenn ich eine Aufnahme von jemandem mache, der einen Apfel isst, dann erkennt man nicht unbedingt, dass er einen Apfel isst und nicht eine Karotte oder eine Birne. Deswegen ist das Visuelle für mich immer wichtig. Und es könnte trotzdem sein, dass ich beispielsweise Karottenklänge benutzen würde, sofern sie viel besser klingen würden, und es gar nicht schlimm wäre, wenn alle denken würden, es wäre ein Apfelklang. Das ist der Punkt, wo ich dann anfange mit der Wahrnehmung zu spielen, so dass man irgendwann denkt: »Das kann doch jetzt kein Apfel mehr sein! Das klingt so komisch.« Dann nehme ich beispielsweise einen Klang von Plastik, das auf den Boden geschmissen wird, welcher jedes Mal abgespielt wird, wenn man in den Apfel beißt. Diese Art von Beziehung zwischen tatsächlichen Klängen und wie sie sich dann weiterentwickeln, das ist, was mich interessiert.

K. S.-W.: Wie empfindest du selbst die Rolle als Interpretin deines Stückes hinsichtlich von Kontrolle über die Interpretation gegenüber Unterwerfung unter eigene körperliche Grundfunktionen?

C. v. E.: Bei Double Beat kann man in gewisser Hinsicht nichts falsch machen und trotzdem fand ich das, was man gestalten konnte, total intensiv. Ich habe an alle drei Performances in Graz und Bern ganz genaue Erinnerungen. Einfach allein die Entscheidung, wann ich puste und auch die Länge des Pustens in Verbindung mit dem ständigen Zuhören des Herzschlages habe ich als sehr intensiv in Erinnerung, obwohl das kein Stück ist, was man lange einstudieren muss. Der Moment selbst ist trotzdem sehr intensiv, weil man gut zuhören muss. Bei vielen meiner Performances ist es so, dass sie nicht besonders schwierig und übe-intensiv sind, aber dennoch muss jede Sekunde ganz genau gestaltet sein, egal wie wenig zu tun ist.

K. S.-W.: Der Körper wird demnach zum Akteur, auf den man reagiert.

C. v. E.: Ja, das ist es eigentlich, so eine Art von Zuhören und reagieren.

8. Telefoninterview mit Annesley Black vom 13. Mai 2019[33]

K.S.-W.: Wo siehst du Verbindungslinien oder Kontraste zwischen score symposium, Smooche de la Rooche II und Schlägermusik?

A.B.: Eine klare Verbindung zu Smooche de la Rooche II ist zunächst, dass die Musiker in score symposium auch klettern müssen und somit auch sportlich tätig sind. An einer Stelle klettern die Musiker auf den Berg, um von oben zu spielen. Dabei erfolgt eine Übertragung von dem sportlichen Wettbewerb auf die musikalische Ebene, da derjenige, der zuerst oben ist, zuerst spielen darf. Während der Proben war beispielsweise nicht klar, ob der Saxophonist es überhaupt schafft und dort spielen kann. Die physische Anstrengung, die die Musiker beim Klettern aufbringen, zeigt sich vor allem auch im Vergleich zu den beiden Kletterern, da im Klettern untrainierte Musiker nicht so raffiniert und leicht klettern. Diese besondere physische Herausforderung stellt somit eine Parallele zu Smooche de la Rooche II dar, da auch hier die Musiker keine professionellen Seilspringer sind. Damit hängt auch ein körperliches Risiko zusammen, dass man fallen könnte. In allen Stücken gibt es außerdem musikalische Spiele, wobei score symposium im Vergleich zu den beiden anderen Stücken etwas weniger von diesen aufweist. In Schlägermusik gibt es zudem auch Verbindungen zwischen Aktion und Klang, Klang und Bewegung, die auch hier vorhanden sind. Es gibt Passagen, wo die Musiker den Kletterern und umgekehrt die Kletterer den Musikern folgen. Zum Beispiel sind an einer Stelle die zwei Kletterer an der Wand und die Musiker spielen einen Ausschnitt einer bereits gespielten notierten Passage, wobei die einzelnen Töne erst erklingen sollen, sobald eine bestimmte Hand oder ein bestimmter Fuß auf einen Stein gesetzt wird. Andersherum bewegen sich die Kletterer an einer Stelle nach der Musik und müssen beispielsweise bei einem bestimmten Celloklang mit dem Fuß auf dem Stein kratzen oder ihre Arme hängen lassen. Dabei entstehen faszinierende Verbindungen zwischen Sehen und Hören, die man nicht sofort erfassen kann. Es gibt auch ein auskomponiertes Stück autonomer Musik, welches in dem Berg versteckt gespielt wird und dadurch nicht zu sehen und nur gedämpft zu hören ist. Ich schalte dieses Stück in direkter Verstärkung über Lautsprecher an und aus, indem ich auf eine bestimmte Weise den Kletterern folge. In Schlägermusik gibt es ähnliche Passagen, wo die elektronischen Klänge von den Badmintonspielern ausgelöst werden und anders herum, die Spieler elektronischen Impulsen folgen müssen.

score symposium ist in Kooperation mit einer bildenden Künstlerin entstanden und ihr Wunsch war es, das Ganze wie ein Ritual zu gestalten. Der Raum bzw. der Rahmen nimmt große Präsenz im gesamten Stück ein. Auch Szenen wie das »Warm-up« am Anfang werden nicht von musikalischen Ideen getragen, sondern erscheinen als eine Art rituelles »Warm-up«. Die Gegenüberstellung von Klang und Bewegung, die für mich sehr zentral ist, rückt dadurch jedoch leider an manchen Stellen in den Hintergrund. Das könnte man in einer weiteren Version noch viel mehr ausarbeiten, und auch die Schlussszene könnte man von einem Choreographen auschoreographieren lassen. Wir

33 Die Transkription wurde auf Wunsch der Komponistin von der Verfasserin dieser Arbeit sprachlich überarbeitet und in dieser Form autorisiert und zur Veröffentlichung freigegeben.

hatten leider nur zwei einstündige gemeinsame Proben mit dem Trainer, um Bewegungen festzulegen – und auch der Zugriff und die Gestaltung der Räumlichkeiten waren sehr beschränkt und schwierig. Es gibt enorm viel Potential, Kletterbewegungen mit musikalischen Prozessen zu verbinden. Leider haben wir es bei der Uraufführung nicht erreicht, dass die Aufführungen tiefer als auf einer brillanten, spektakulären Ebene in das Thema Musik und Klettern – Sehen und Hören eindringt. Es bleibt sehr unterhaltsam, es kam sehr gut an und basierte auf einer guten Zusammenarbeit. Dass die Gestaltung des Rahmens und des Raums sehr wichtig ist und man etwas gerne als Happening gestaltet, sodass es weniger entscheidend ist, was genau eigentlich erklingt oder passiert, ist eher typisch für den Bereich der Bildenden Kunst. Ich persönlich würde diese Elemente zwar beibehalten, jedoch auch subtile Facetten weiter herausarbeiten, um eine ausgewogene Mischung aus dem rituellen Charakter von Margit, der sehr ironisch und in diesem Zusammenhang sehr schön ist, und einer dramaturgischen Ausgestaltung zu erreichen. An Smooche de la Rooche II gefällt mir im Unterschied dazu gerade, dass es über das Spektakuläre hinausgeht und auch musikalisch-klanglich interessant ist. Das Material wird auf eine Weise behandelt, dass es eine Aussage hat. Das ist manchmal schwierig hinzubekommen. Ich mag solche Situationen, wo man herausgefordert ist und eine spektakuläre Idee verfolgt und trotz eines spektakulären Rahmens Momente kreiert, wo man hinhören muss und wo Material auf eine Weise gestaltet und komponiert ist, sodass interessante musikalische Fragen entstehen, die von den Strukturen des Aufführungsrahmens beeinflusst sind.

Der rituelle Charakter basiert auch auf der Klettergemeinschaft als einer Art secret society, an der beispielswiese viele Banker in Zürich in der Mittagspause teilnehmen und mit ihren Anzügen hereinkommen, um sich sodann für eine Stunde in Kletterer zu verwandeln. Es gibt viele Leute, bei denen man niemals erahnen würde, dass sie in der Mittagsstunde klettern gehen. Auch alle Gegenstände, die wichtig sind, wie Kreide, und auch die Warm-ups sind Teil ritualisierter Handlungen, die einem helfen, besser zu performen. Das gibt es auch in der Musik, dass man ein bestimmtes Warm-up als Ritual durchführt, bevor man spielt – alles Dinge, die einem helfen, sich das Gefühl zu geben, dass alles gut funktionieren wird. Der Cellist hat beispielsweise immer wieder in den Proben erwähnt, dass er als »Warm-up« manchmal Bach spielt. Daraufhin haben wir eine Cellosuite ausgewählt, die während des »Warm-ups« der Kletterer erklingt und weiterentwickelt wird.

K.S.-W.: Haben die Musiker vorher schon regelmäßig an Kletterkursen teilgenommen?

A.B.: Ganz unterschiedlich, einige machten es mehr oder weniger regelmäßig, einer hat es ganz neu für sich entdeckt und einer hatte wirklich Schwierigkeiten und hat in der Woche zuvor sehr viel trainieren müssen. Sie hatten somit ganz unterschiedliche Erfahrungen und Fähigkeiten. Aber die Pianistin hatte Höhenangst und Gleichgewichtsschwierigkeiten und hat von vornherein gesagt, dass sie gerne dabei ist, aber nicht klettern kann. Daraufhin haben wir eine besondere Rolle für sie eingeführt, die mit dem Aspekt des Rituals zu tun hat. Margit hat ein besonderes Kostüm für sie entworfen und wir hatten die Idee von ihr als einer Göttin der Kletterhalle.

K.S.-W.: Während die Musiker klettern müssen, verbleiben die Kletterer in ihrer Rolle und werden nicht musikalisch tätig.

A.B.: Ja, das ist richtig. Allein das Warm-up erfolgt als gemischtes Warm-up zwischen Sport und Musik, bei dem alle mitmachen und es musikalische wie auch sportliche Elemente gibt. Es gibt jedoch auch musikalische Strukturen in den Kletterwegen, wie beispielsweise Tempo, Puls, Wiederholungen, die man jedoch viel genauer strukturieren müsste, damit man es als Musik wahrnimmt.

K.S.-W.: Wie kam es zu der Idee, ein Stück in einer Kletterhalle zu machen?

A.B.: Ich kannte die bildende Künstlerin vorher nicht. Wir wurden von einem Kurator ausgesucht, um miteinander zusammenzuarbeiten und wir waren sofort auf der gleichen Wellenlänge. Zuerst haben wir überlegt, dass wir einen neutralen Boden finden müssen, auf dem wir interdisziplinär arbeiten können. Wir fanden beide die Vorstellung nicht gut, ein didaktisches Stück darüber zu machen, was Musik und was Kunst ist und was wohin gehört. Wir suchten somit ein Thema, das klar außerhalb beider Sphären ist und uns beide interessiert. So entstand die Idee, in einer Kletterhalle zu arbeiten, da dieser Sport in Zürich sehr verbreitet ist. Ich dachte auch über eine Toprope-Halle nach, bei der die Musiker an Seilen gesichert hängen, die Hände frei haben und so spielen könnten. Das war jedoch räumlich in Zürich nicht realisierbar. Wir haben zwei Jahre zusammen vorbereitet und ein Jahr vor der Aufführung habe ich selbst zum erstem Mal ebenfalls einen Kletterkurs besucht – genau wie ich für Flowers of Carnage ein Jahr zuvor mit Kung Fu-Kursen begonnen habe. Das ist Forschung für mich und gehört dazu.

K.S.-W.: Wer hat die Aufführung besucht?

A.B.: Das war sehr durchmischt, es waren vielleicht 50 % Kletterer, 25 % Kunstinteressierte und 25 % Neue Musik-Interessierte – und es war ausverkauft! Beim Einlass wurden die Hände der Eintretenden nacheinander angeleuchtet und zum Teil massiert. Dabei konnte man sehen, wer Kletterer ist, da diese Leute Hornhaut an den Händen haben. Daraufhin wurde diese Gruppe auf den Berg als Beobachtungsposition geschickt, während die anderen Platzanweisungen unten bekommen haben. Diese leitet sich aus der Idee einer secret society her, in der es klare Hierarchien gibt. Auch die Musiker und Kletterer kamen in normaler Kleidung als Publikumsangehörige am Anfang herein und wurden schließlich ausgesucht, die Aufführung zu gestalten. Es gab viel positive Resonanz.

K.S.-W.: Auf welchen Quellen beruhen die beiden Texteinspielungen?

A.B.: Das motivational training hat Margit auf YouTube gesammelt. Es gibt dort jede Menge davon für den Sportbereich, meistens aus den USA, und manche Stimmen und Personen sind sehr eindringlich. Beispielsweise: »You are healthy!!!« Viele Leute hören

so etwas tatsächlich an, bevor sie Sport machen und glauben daran, dass es hilft. Margit hat die Musiker auch gefragt, wie sie ihren Erfolg messen und was ihre Ziele sind und war sehr überrascht zu hören, dass fast alle Musiker sagten, dass sie sich für Erfolg und Wettbewerbe kaum interessieren, sondern für Kunst und besondere Gestaltung – und dass nicht Geld, sondern die Zusammenarbeit und künstlerisches Interesse als Motivation dienen. Außerdem bilden die motivational speeches auch eine Verbindung zur Welt der Banker, die auch mit Motivationstrainern arbeiten. Im zweiten Text habe ich die musikalische Terminologie mit der Terminologie der Kletterer gemischt, der so wie ein Gedicht vorgeführt wird.